

Víctor Farías

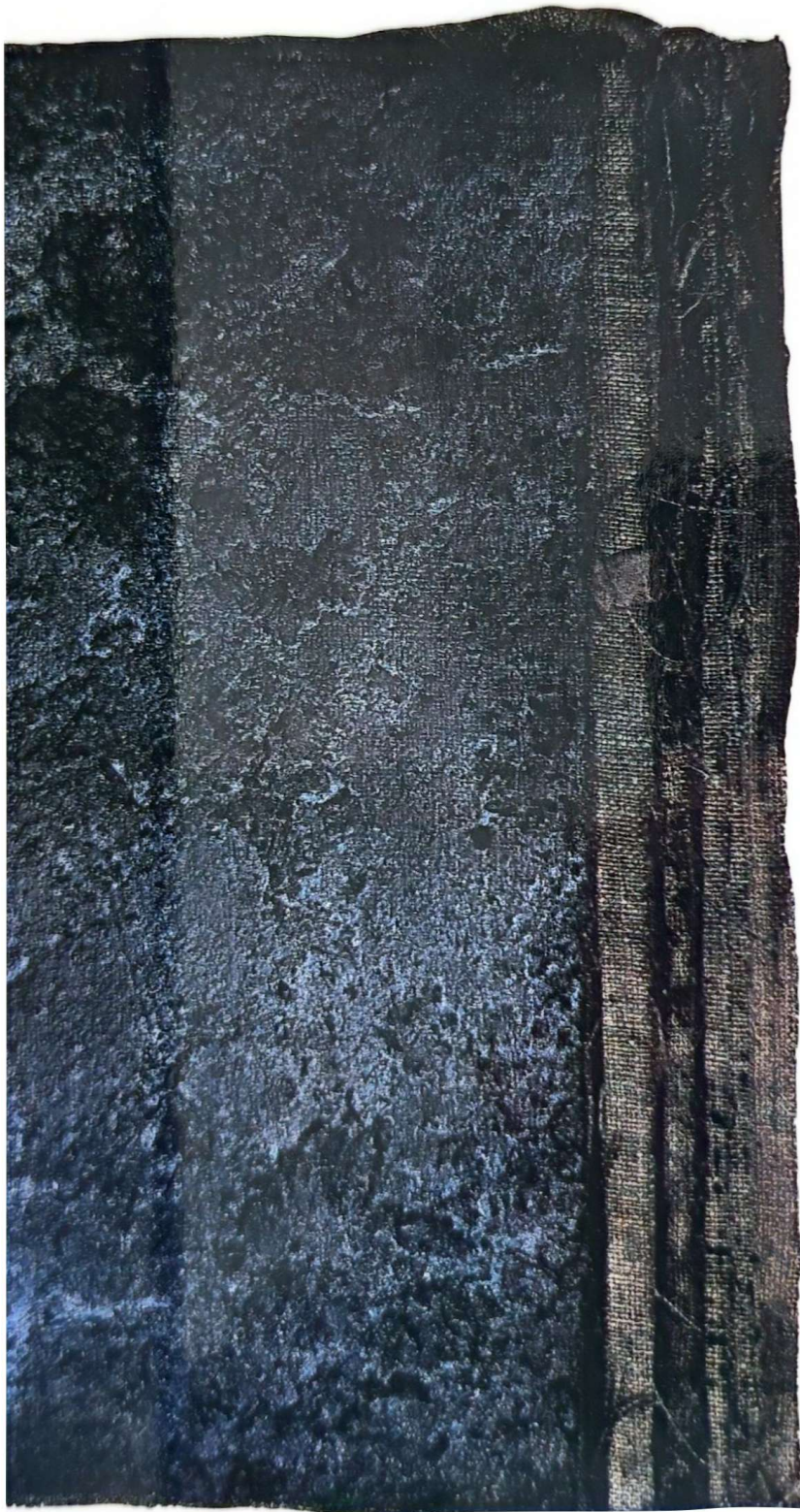
## Las actas secretas

*Inquisiciones y El idioma de los argentinos,*  
los otros libros proscritos de Jorge Luis Borges

ANAYA & Mario Muchnik

**¿Por qué  
Borges  
lo escondió?**







Diseño de cubierta: Mario Muchnik

En cubierta:  
*Ausbrennen des Landkreises District* (1975),  
de Anselm Kiefer.  
Colección privada.

Foto de contracubierta:  
© Margarete Redl-von Peinen

No se permite la reproducción total o parcial de este libro, ni su incorporación a un sistema informático, ni su transmisión en cualquier forma o por cualquier medio, sea éste electrónico, mecánico, reprográfico, gramofónico u otro, sin el permiso previo y por escrito de los titulares del COPYRIGHT:

© 1994 by Víctor Farías  
© de esta edición: 1994 by Grupo Anaya, S. A.  
Anaya & Mario Muchnik,  
Juan Ignacio Luca de Tena, 15, 28027 Madrid.  
ISBN: 84-7979-193-4  
Depósito legal: S. 957-1994

Esta edición de  
**Las actas secretas,**  
al cuidado de Ricardo di Fonzo  
con la colaboración de Rosa Benavides, José Luis de Higes,  
Miguel López Martín, Sonia de San Simón y Marta Torres  
compuesta en tipos Garamond de 11,5 puntos  
en el ordenador de la editorial,  
se terminó de imprimir y encuadernar en los talleres de  
Josmar, S. A., Pol. Ind. El Montalvo, Salamanca,  
el 25 de noviembre de 1994.  
Impreso en España — Printed in Spain



Víctor Farías

# Las actas secretas

Anaya & Mario Muchnik



# Las actas secretas



Tras la publicación de mi libro *La metafísica del arrabal*, la viuda de Jorge Luis Borges, María Kodama, resolvió hace algún tiempo y durante la redacción final de este libro, en enero de 1994, editar nuevamente *El tamaño de mi esperanza*. Según los informes de prensa, la obra se ha convertido inmediatamente en un *best seller* en Argentina.



*Para Blanca Spencer*

Querida Blanca,  
Te escribo porque  
de vez en cuando  
quiero recordarte  
que eres, lentamente,  
mi vida.

*También para el pasado habrá premios.  
Confiemos, lector, en que se acordarán  
de vos y de mí en ese justo  
repartimiento de gloria.*

J. L. Borges, *Inquisiciones* (138)



## Introducción

El asombro y la incertidumbre con que Narciso vio su rostro reflejado en el agua no fue el comienzo de la estética. Fue el inicio del pensamiento que puso en el vértice de su pregunta la cuestión de saber cuál es el carácter definitorio de la realidad. Al salir maravillosamente de sí mismo para instalarse en el agua apareció también la pregunta: ¿qué carácter tienen las cosas si ellas, sin abandonarse, pueden también aparecer desde otro lugar? ¿En dónde cabe buscar la diferencia entre el reflejo y su fuente? La cuestión de la identidad y la diferencia traspasó así de punta a cabo, en todas las regiones de la tierra, todos los problemas que los seres humanos fueron planteándose. El objeto varió su nombre, pero la pregunta permaneció la misma. Se interrogó sobre la *realidad*, por el *sujeto*, por el *espíritu*, por la *historia*, por el *lenguaje* y por su articulación en el *texto*. La profundidad y la consecuencia del pensamiento se midió y realizó en relación a cada una de estas variantes. Y ello rige no sólo la filosofía, sino también aquel momento fundamental de la literatura en que ésta se aboca a lo definitorio.

El haber asumido la cuestión con la más plena consecuencia y haberlo expresado en su forma más depurada es lo que ha hecho de Jorge Luis Borges una figura clave de la literatura contemporánea. No sólo en lo relativo al mensaje que ella comunica. También en la estructura propia de su desarrollo. La sustitución de la realidad, del mundo, del sujeto y de la historia en el texto, la conversión de éste en una instancia que se autorreleva y la correspondiente estructuración en laberinto es, en el entender de Borges mismo, una ontología que ha devenido literatura. No es filosofía, pero es una literatura que la

supone y vive de ella. La filosofía, "la más alta forma de la literatura fantástica" se convierte así en el fundamento de la más alta forma de literatura. El pensar y su expresión se mueven entonces en permanente movimiento de recíproca intencionalidad abriendo paso al saber y al cuestionar, al hecho límpido y al milagro por descifrar.

A todo esto, por demás ya conocido, quisiera agregar algo verdaderamente nuevo y fundado en un descubrimiento bibliográfico, que deberá cambiar los términos fundamentales del problema. El juego de imágenes y espejos, de sueños y vigiliass, no sólo es el tema central de la literatura de Borges, no sólo es su supuesto ideal fundamental, sino que es Borges mismo en un sentido muy especial. En el texto borgiano han perdido su identidad la realidad, el mundo, la subjetividad y la historia y ello es un supuesto primario suyo. Pero encerrado bajo esa inocente expresión *el texto borgiano*, es algo más que un texto. Los supuestos de la pregunta por la historia, devenida ella laberinto, se trasladan así al texto y a su más profunda interioridad. Para ser entendido como tal, el texto necesita el acto real llamado libro o palabra. La fenomenología radical que reduce todo a la constitución de significados exige el acto constitutivo mismo, pero no sólo eso. Para entender el significado del laberinto hay que asumir una delicada intervención de la realidad, de una sorpresa y un quiebro. Porque aquello que llamamos sin más "la obra de Borges" es un conjunto de textos que no puede ser entendido en rigor como tal sino cuando él designa una verdadera y completa totalidad.

La situación era ya de por sí incierta debido a que toda una fase de su obra había sido arbitrariamente ocultada por Borges mismo, lo que le confiere extraños caracteres ahora que, entera, sale a la luz, dejando en claro que en ciertos casos la hermenéutica (cualquiera que ella sea) debe ser antecedida por una arqueología del texto. El torso incompleto de la obra autorizada ha dejado de existir como tal, pero sólo para ser sustituido por una nueva y curiosa totalidad. La compuesta por la obra que Borges aceptó, la otra que él hizo desaparecer y cuya difusión prohibió agresivamente, y la nacida de la relación entre ambas. Es este tercer momento el que le da un tono inquietante al



conjunto. La obra descubierta no va a sumarse sencillamente a la obra autorizada como el trozo perdido y reencontrado de una tinaja antigua. La relación entre ambas obras, precisamente por tratarse de un caso de autoamputación, adquiere así una nueva y trascendente dimensión, expandiéndose hacia lo que se conoce como “la obra literaria de Jorge Luis Borges”.

La publicación presente completa el descubrimiento de los tres libros que componen lo esencial de la prosa ensayística, filosófica y estética de la frase proscrita, haciéndola accesible a la libre discusión científica y literaria.

En una primera publicación, *La metafísica del arrabal* (Anaya & Mario Muchnik, Madrid, 1992), presenté y comenté la primera obra descubierta, *El tamaño de mi esperanza* (1926). Allí puede encontrarse una descripción general de la época y el entorno institucional en el que actuó Borges durante el tiempo en cuestión (1921-1930) y que es válido para las tres obras.

Luego de haber conseguido encontrar *El idioma de los argentinos* (1928) primero e *Inquisiciones* (1925) después, quiero presentar estos dos libros en un conjunto a fin de hacer visible la cohesión interna de la obras y la consecuencia general del período proscrito.

Las razones que pudo haber tenido Jorge Luis Borges para ocultar tan eficazmente lo esencial de sus propios orígenes coinciden con la cuestión por el carácter fundamental de la obra proscrita. Ello es lo que explica que la radicalidad de la ocultación fuera tan extrema. Cuenta la —al parecer— fundada leyenda que Borges mismo encomendó a sus amigos y discípulos más fieles la ominosa tarea de hacer desaparecer los tres libros de todas las bibliotecas y archivos en que pudiesen encontrarse ejemplares. Leyenda o no, la tarea parece haber sido realizada con acribia. En todas las bibliografías del *opus* de Borges aparecen inevitable y piadosamente citados los tres títulos, en algunas incluso con datos de los índices, pero en ningún lugar público del mundo ellos son accesibles a la libre reflexión e investigación científicas. El *pathos* que movía la ocultación de los orígenes llegó al extremo cuando Borges al entregar a la editorial Emecé de Buenos Aires el derecho a publicar la *Obras completas*, lo hiciera a condición de que



*Inquisiciones, El tamaño de mi esperanza y El idioma de los argentinos* nunca vieran la luz. Jorge Luis Borges, como Jorge de Burgos, el bibliotecario viejo y ciego de *El nombre de la rosa*, habían logrado ocultar una obra enigmática en que todo un sistema cultural y espiritual era cuestionado desde la raíz. La diferencia es, no obstante, grave: Borges no sólo ocultó una trilogía de libros que eran suyos, sino una que era parte esencial de su propia imagen. Si según su relato el dibujante del Universo ha de encontrarse al final de su trabajo con un retrato de su propio rostro, Jorge Luis Borges al dibujar del suyo sólo una parte terminó por encontrar sólo una parte del mundo.

Al examinar los tres libros proscritos advertí de inmediato que las razones de la amputación no podían ser las tradicionales en estos casos. Ni el uso, no excesivo ni nunca sistemático de giros folklorizantes y de “compadrito”, ni las variantes estilísticas resultantes de la superación del ultraísmo, ni ninguna razón estrictamente literaria, podrían explicar la virulencia del dictamen y la eficacia de su puesta en práctica. La primera lectura dejó lo fundamental en claro: la obra proscrita del joven Borges contenía, vivaz y brillante, consecuente y profético, al anti-Borges del Borges que todos conocíamos. Antes que la invención de un Buenos Aires irreal, como lo ha mostrado Isabel Sarlo, la obra inicial incluía en su centro un programa literario audaz y de muy ardua exigencia original, basado en una concepción de la vida diametralmente opuesta al Borges oficializado. Las proposiciones y metas fundamentales del Borges de madurez iban apareciendo en la obra proscrita, una a una, pero todas bajo un signo antagónico. El pretendido (y por Borges también publicitado) folklorismo nacionalista de esa época no aparecía por ningún lado. En cambio sí se promulgaba la tarea de descubrir la universalidad necesariamente a partir del entorno vital en su máximo detalle. Un entorno que lejos de definirse en términos del primitivismo agresivo que siempre define al nacionalismo entabla la relación del pensamiento y la palabra con el mundo propio dando por sentado en los tres libros el acercamiento a la vida como un acto respecto a algo que se agradece, con el reconocimiento satisfecho ante el milagro gratuito de estar vivos.

Arte y Literatura debían hacer el intento de devenir expresiones únicas de sintonía con una realidad humana que en sí misma ya llevaba el *logos* de su posible humanización. Y, mucho más cerca de los misterios vanamente artificiales, Borges ponía en los libros proscritos, como punto de partida y de llegada, una vivencia que superaba todo el patetismo romántico de absolutos: una visión espontánea y transparente de la vida real y cotidiana. La vida como virtual positividad sencilla y simple; tarea grata, si yo la hago tal. La vinculación entre los seres humanos, resultado de esta visión, no podía ser otra que la de una modernidad capaz de intentar afectos colectivos en razonables consensos. La virtud más alta no podía ser otra que aquella que los antiguos pensaron junto con la democracia: la amistad. Y el lugar en el que ese todo debía llegar a acontecer era el lugar en el que ya se existía y vivía como amigo y con los amigos: la ciudad, Buenos Aires. No como el centro del mundo y la medida de todas las cosas, nunca como mito o sueño que destruye lo de ahora, sino como algo dado en el horizonte en que se quiere y se puede lo natural primero: entender, cuidar y querer el mundo mío, el que tengo a mano, el que por ser así mío es compartible con todos los demás seres humanos. La patria no como utopía, sino como el lugar en que es posible la hospitalidad.

Enigmáticamente, lo que Borges quiso destruir de manera compulsiva era algo así como un recuerdo *demasiado* grato y por esto incompatible con todo el mundo creado entre tanto, algo tan destructor e indestructible como el viejo amor.

Para darme a entender es necesario apelar a un recuerdo, a una descripción de aquellos años, conservada en un muy viejo ejemplar de la revista *Martín Fierro* de los años veinte (segunda época, año 3, N.º 33, p. 6, del 3 de enero de 1926). En una larga nota intitulada "Demostración Borges-Piñero" se relata el homenaje hecho por el grupo literario *Martín Fierro* a Jorge Luis Borges por la publicación de *Luna de enfrente* y a Sergio Piñero (hijo) por la de *El puñal de Orión*, y es en la descripción del ambiente grato de amistad en donde habita la verdad de lo que digo: un ambiente en el que se deja expresar lo más humano de



lo humano: el humor, momentos en que la vida literaria no necesita el patetismo de los absolutos para alcanzar plenitud precisamente porque de proponérselo vería de inmediato lo risible de la situación. Dice la nota:

Los dos extremos de la extensa mesa del almuerzo de *Martín Fierro*, amenizado por la orquesta típica Berto que ofreció su concurso gratuito, y donde se advierte a los obsequiados señores Jorge Luis Borges y Dr. Sergio Piñero (hijo) y a destacadas personalidades como Sanin Cano, las poetisas Raquel Adler y Nydia Lamarque, la recitadora Wally Zenner, miembros directivos de las revistas "Nosotros", "Valoraciones", "Proa", "Inicial", "Revista de América" y "Novela Semanal"; de los "Amigos del Arte"; libreros y editores como Gleizer y Zona; los escritores italianos Piantanida y Mario Corsi; artistas teatrales, pintores, numerosos jóvenes escritores de diversos círculos, redactores, colaboradores y amigos de este periódico, reunidos para festejar la publicación de "Luna de enfrente" y "El puñal de Orión" [...]

Resultó una fiesta alegre y cordialísima, que pudo librarse de la solemnidad de los discursos. Alguna manifestación literaria hubo: los versos de agradecimiento de Borges que van a continuación, y la esquila de Mariano de Vedia que les sigue. He aquí los versos aludidos:

#### LA AUREOLA CON ALMUERZO Y OTRAS ERRATAS

*Todos los vigilantes empiezan por el casco.  
Todos los arzobispos acaban por la mitra.  
No hay cabeza en diciembre que no cuelgue  
[de un rancho.  
A mí Jota Ele Borges, me han puesto una aureolita.*



*La aureola es un sombrero, que me queda grandísimo.  
Y que se gasta mucho. Mejor es abdicarlo.  
L' olvidaré en la percha y saldré calladito  
A ser Jota Luis Borges, guitarrero de ocasos.*

*Este almuerzo grandote nos mancha de misterio:  
¡Cuánto corazón claro, perdonador y amigo!  
Son escribas tan diablos éstos de Martín Fierro  
Que les infiero plagios y me sacuden vino.*

*Les agradezco en nombre de los ponientes machos  
Color baraja criolla que he versiado en Urquiza.  
Les agradezco en nombre de la luz de mi patria  
Y de mis almacenes color pollera e' china.*

*¡Quién pensó que los criollos iban derecho al muero  
En la ciudad bendita de Rosas y El Peludo!  
Digutando al destino, mucho verso ferviente.  
Respiren compañeros. Se me acabó el discurso.*

Y he aquí las palabras de De Vedia, ambas  
piezas muy celebradas por los comensales:

M. de Vedia saluda a los amigos de *Martín Fierro*, reunidos en la pulpería de otro Martín, que no ha de ser un Martín cualquiera, sobre todo si da de almorzar discretamente por tan poca cosa, y les confiesa que no va a ocupar su asiento, llevándoles su "montón de alegría", por el temor de que ella se acabe pronto y las lágrimas le sorprendan antes del champaña (¡beberán también champaña!), comprometiendo su situación entre los comensales y su reputación ante los demás. Él quiere inmensamente a la juventud, pero le da una tristeza infinita no poder seguir con ella hasta más allá de la primera esquina o la primera tranquera. Le gusta gritar sus éxitos hasta quedar ronco, verla avanzar audazmente, caer una y otra vez antes de llegar, levantarse de nuevo sudorosa y atropellar con

más ímpetu todavía... Leo los nombres de los que firman la invitación, que es más bien una proclama, y a muchos de ellos tiene que agradecerles los recuerdos que evocan y los gustos que le dan con lo que escriben. Por otra parte, le habría sido especialmente satisfactorio asociarse a la dedicatoria de la fiesta y brindar por el señor Jorge Luis Borges y por Sergio Piñero, hijo, que alguna vez le honró con la confianza de sus aspiraciones, abriendo en su presencia las alas ansiosas que ya habían aprendido a levantarse del suelo. Después de todo, cada uno debe ocupar su puesto. Por eso el que les escribe se queda en su rincón, dominando las ganas bárbaras que le dan de ir a pesar de todo..."

Piñero agradeció obsequiando habanos a los amigos. ¡Elocuente discurso! [...]

Merece destacarse, como una nota curiosa, que la invitación a este almuerzo se cotiza en librería, donde se solicita por los "amateurs" como un documento original y raro; está agotada y no se reimprimirá.

Borges era capaz en este tiempo de articular y entender con alegría, humor y fuerza vital. Por eso es que también quería y podía hacer translúcido el amor más carnal como razón de eternidad. Esta joya desconocida fue publicada en *Proa* (año 2, N.º 8, 1925):

#### DUALIDAD EN UNA DESPEDIDA

*Tarde que socavó nuestro adiós.  
Tarde acerada y gustadora y monstruosa cual un  
[Ángel oscuro.  
Tarde cuando vivieron nuestros labios en la desnuda  
[y triste intimidad de los besos.  
Nos adunó la perfección del sufrir.  
El tiempo inevitable se divulgaba sobre el inútil  
[tajamar del abrazo.*



*Prodigábamos pasión juntamente, no a nosotros tal vez*  
*[sino a la venidera soledad.*  
*Yo iba saqueando el porvenir en tus labios aún*  
*[no amados de amor.*  
*Nos rechazó la luz; la noche vino con urgencia de grito.*  
*Solicitamos juntos la verja en esa dura gravedad*  
*[de la sombra que ya el lucero alivia.*  
*Como quien vuelve de una pradería yo volví de tu abrazo.*  
*Como quien sale de un país de espadas volví*  
*[de tu sollozado querer.*  
*Tarde que se alza como sueño notorio entre*  
*[la errante soñación de otras tardes.*  
*Después yo fui alcanzando y rebasando noches*  
*[y singladuras.*  
*A semejanza del candelabro judío que por gradual*  
*[encendimiento se ilustra,*  
*En luminarias de sucesiva esperanza te anhela*  
*[mi amor de todas las horas.*

Interrogado Jorge de Burgos sobre el porqué de mantener oculto e impreso con tinta envenenada el libro en que Aristóteles, la viga maestra de la cultura occidental, incorporaba al pensamiento el *logos* de la risa y la comedia, el monje contestó con una palabra muy dura: aprender el arte más humano, el de la risa, equivale a perder el miedo al demonio y con ello trabajar en el derrumbe del mundo y su orden.

Algo semejante es observable en Jorge Luis Borges. Su ocultamiento inquisitorial y compulsivo de los libros que surgieron en la felicidad y en función de ella tiene mucho que ver con la nueva vigencia del infierno laberíntico, de la incertidumbre artificiosa de un mundo que era sostenible sólo en la ficción deshumanizada.

En efecto. En una entrevista grabada y publicada en 1978, Borges calificó de “una actividad atolondrada y sin sentido” a su trabajo literario de 1921 a 1930. Pero en ella era otro su sentimiento fundamental ante la vida:

Tengo miedo de seguir siendo. Tengo la esperanza de la mortalidad. Me siento desdichado



y pienso: ¿pero qué importa todo esto, si esto le pasa a un individuo llamado Borges, que vivió en Sudamérica, en el siglo veinte, hace ya tanto tiempo? ¿Qué importa si fue desdichado o fue feliz? Si él ha sido olvidado ¿qué puede importarme todo eso?<sup>1</sup>

En 1926, en *El tamaño de mi esperanza*, Borges escribía, en cambio:

Grato es el gesto que en una brusca soledad resplandece; grata es la voz antigua que denuncia nuestra comunidad con los hombres y cuyo gusto (como el de cualquier amistad) es el de sentirnos iguales y aptos de esa manera para que nos perdonen, amen y sufran. Graves y eternas son las hondas trivialidades del enamorarse, de caminar, de morir. (*op. cit.*, p. 74)

Todo eso hubo de desaparecer. Y de ser sustituido por la indeterminada consciencia del caos agresivo y la arquitectura del laberinto. Un laberinto que tiene como centro precisamente lo que nos devora:

El laberinto es un símbolo, es un símbolo de estar perplejo. Yo me siento muchas veces perplejo. Casi diría que mi estado continuo es un estado de asombro y me parece que el símbolo más evidente de la perplejidad es el laberinto. Además el laberinto tiene algo de curioso. La idea de perderse no es rara, pero un edificio construido para que la gente se pierda, idea tomada de los túneles de las minas, es una idea rara, la idea de un arquitecto de los laberintos, la idea de Dédalo [...] es una idea rara [...] Yo creo que en la idea de laberinto hay una idea de esperanza también. Porque si supiéramos que este mundo es un laberinto, entonces nos sentiríamos seguros. Posiblemente

no sea un laberinto, es decir, en el laberinto hay un centro, aunque ese centro sea terrible y sea el Minotauro. Si hay un centro secreto del mundo, puede ser divino, puede ser demoníaco, entonces estamos salvados, hay una arquitectura. El laberinto es un temor, pero también es una esperanza. Un temor porque estamos perdidos, pero también es una esperanza porque hay un centro, porque hay una arquitectura.<sup>2</sup>

La entrevista pone en claro todo lo que el Borges viejo piensa de la vida. El Borges que nos dejó ver Borges es plenamente coherente en su terrible y consecuente nihilismo. Postular la pura arquitectura no es solamente defensa de la vaciedad, es cultivo del sinsentido. Es fundarla en la autodestrucción; en un orden que sólo puede fundar el Minotauro. Lo que el joven Borges desprecia como un “querer por ahí andar asustando a la gente” se ha convertido al final en doctrina de estado, vaciedad fundamentalista, anticipo e indefensión ante la monstruosidad, civil o militar, moderna o posmoderna. Llegadas las cosas a su término, el viejo Borges no tiene otra cosa que ofrecernos que la resta final, el ser para la muerte:

Yo diría que la muerte es mi única esperanza. Es mi gran esperanza. Cuando me siento desdichado pienso en la muerte. Es el consuelo que tengo. Saber que no voy a seguir siendo, el pensar que voy a dejar de ser. Es decir, yo tengo la certidumbre, más allá de algunos temores de origen religioso y más allá de algunos del Cristianismo que desde luego llevo en la sangre [...], más allá de los puritanos, más allá de todo eso, yo tengo la certidumbre de que voy a morir enteramente y eso es un gran consuelo, algo que le da gran fuerza a un hombre, el saber que es efímero. En cambio la idea de ser duradero es una idea horrible. La inmortalidad sería el peor castigo. La inmortalidad



dad sería el infierno [...] Cualquier estado perdurable es la desdicha.<sup>3</sup>

La esperanza que era el centro dinámico de la vida ha sido aquí reducida a una suerte de antiesperanza, en instrucción para la aniquilación. Lo que fue una vez evidencia (la vida la tenemos para pasarla bien y cuanto más mejor) se ha convertido en dogma de incomprensible amargura.

Lo genéricamente sorprendente de la primera fase de la obra de Borges se sintetiza en la portada misma con que abre al lector su libro de 1928, *El idioma de los argentinos*, porque llama la atención el encontrarse en la primera página con una cita tan notable como extraña a lo que podría esperarse de un libro dedicado al lenguaje. Una cita enigmática, también, por ocupar solitaria la página inicial, asegurándose con ello no sólo el asombro del lector, sino también su permanencia en la memoria como un horizonte a partir del cual deben leerse la totalidad de los artículos que componen el libro. La cita proviene de un libro de Francis Herbert Bradley, *Appearance and Reality*, y dice:

*Para el amor no satisfecho el mundo  
es misterio, un misterio que el amor  
satisfecho parece comprender.*

La dinámica entre el “misterio” y el “amor” deviene trans-lúcida: para el joven Borges el origen del misterio no es otra cosa que el amor incapaz de encontrarse a sí mismo, la carencia de virtualidad para que, buscándose, manteniéndose y haciéndose crecer, el amor se convierta en el sentimiento decisivo de la vida humana y en la condición de posibilidad de su humanización. Con ello Borges no estaba afirmando un hedonismo ingenuo y costumbrista, como tampoco estaba postulando un fundamento para la existencia entendida como sujeto. No era un hedonismo bucólico porque Borges advertía que si la humanidad de la vida incluye la transparencia, no se trata de una transparencia simple. Es *ella misma* la que al autonegarse, puede

convertirse en hacedora de misterio, de negación. Cuando en 1928 citaba a Bradley, Borges sabía bien de quién hablaba, y no sólo que había enseñado en Oxford y había muerto hacía poco, en 1924. La cita proviene de *Appearance and Reality. A metaphysical Essay* (1893), un libro que tiene por vértice conceptual la convicción de que entre la conciencia judicativa y la realidad existe una tensión que el juicio trata –inútilmente– de mediar, afirmando la existencia fáctica del sujeto atribuyéndole un concepto universal con el predicado. El juicio es capaz de entender que el sujeto es *algo*, pero nunca podrá asir su mismidad, su existencia propia individualizada. Entre la realidad absoluta y el pensamiento surge así la *apariencia* que, sin ser la realidad misma, es algo más que *pura* apariencia. Lo absoluto, por su parte, es algo que se da en el marco de la experiencia: en el sentimiento puro tenemos una experiencia del todo como tal y ella se convierte en el supuesto de la vida, pese a que la conciencia sigue dividiendo la realidad en categorías y en la dualidad del sujeto y el objeto. Los conceptos fundamentales de *descreimiento* y el de las grandes *pasiones* que Borges elabora en *El tamaño de mi esperanza* y *El idioma de los argentinos* muestran claramente su diálogo con Bradley. Sin embargo, los vínculos más de principio ya habían quedado establecidos en *Inquisiciones*, en el artículo “La encrucijada de Berkeley”. Uniendo motivos fundamentales de Bradley y Berkeley, Borges llegaba a una síntesis *sui generis*:

En lo atañente a negar la existencia autónoma de las cosas visibles y palpables, fácil es avenirse a ello pensando: la Realidad es como esa imagen nuestra que surge en todos los espejos, simulacro que por nosotros existe, que con nosotros viene, gesticula y se va, pero en cuya busca basta ir, para dar siempre con él.

Este texto, que a más de un observador superficial podría mostrar la univocidad entre el joven Borges y el de *madurez*, se basa, sin embargo, en otra concepción de la vida y el tiempo. Esta afirmación de la realidad como lo siempre



renovadamente constituido, como la irrenunciable coacción del ser humano y lo objetivamente real, equivale a afirmar que toda realidad se hace *en* la experiencia, *en un constituer mismo* que a su vez no es irreal, sino que es la vida. A diferencia de los vitalismos metafísicos de la época, el joven Borges articuló este concepto de la vida en su elementalidad máxima, la cotidianidad primera. Y la literatura fue así provista por él de una meta sorprendentemente nueva para el torrente romántico y patético de la época:

Sigue pareciéndome que la dicha es más poetizable que el infortunio y que ser feliz no es cualidad menos plausible que la de ser genial.  
(*El tamaño de mi esperanza*, p. 4.)

El todo dinámico que constituyen el texto publicado y el silenciado deja ver la obra de Borges bajo una nueva perspectiva: no pudiendo inhibir ni superar lo que una vez tuvo por la realidad más esencial y no pudiendo y no queriendo asumirlo, reelaborarlo y expandirlo, llegó a reprimirlo y destruirlo con la agresión del silenciamiento y la distorsión. Las constantes alusiones del Borges tardío a la obra juvenil tienen, por eso, el sospechoso carácter del vituperio. La autocrítica devino autoamputación. Ella no tiene interés sólo para entender la relación entre ocultamiento y publicación. La obra de Borges en tanto que instancia relevante del desarrollo de la literatura y la vida espiritual de América Latina, al mostrarse en ésta su particular dinamicidad, adquiere un significado más amplio. Ella ejemplifica la disociación de nuestra cultura, o mejor dicho, de la vida espiritual de nuestros intelectuales. La renuncia a intentar lo universal haciendo translúcido lo propio; lo que para nosotros es lo real. La renuncia a la conquista de una nueva identidad, resultado de las mezclas así como del nacimiento de algo nuevo. En lugar de ello se optó por un universalismo que, habiendo abandonado todo vínculo real, tenía que devenir juego en el vacío, texto que no tiene nada que decir, y que se constituye, por tanto, sólo en relación a otro texto. El reflejo es

transformado en espejismo. Pero no como descubrimiento de algo, sino como programa impuesto por la carencia de motivos. Adaptación a un proceso que correspondía a la decadencia europea, pero no a un continente que estaba por hacerse. Imposición de un amor artificial por el final cuando la tarea era el inicio, o en otras palabras, poner fin a la historia antes de que comience.

El precio que pagó el texto borgiano para convertirse en piedra angular de la decadencia posmoderna europea, incluso de la magnificación de la locura como razón, fue demasiado alto. Es algo más que pura melancolía lo que revela este texto tardío en que se descubre la disociación de principio:

Yo he de quedar en Borges, no en mí (si es que alguien soy), pero me reconozco menos en sus libros que en muchos otros o que en el laborioso rasgueo de una guitarra. Hace años yo traté de librarme de él y pasé de las mitologías del arrabal a los juegos con el tiempo y con lo infinito, pero esos juegos son de Borges ahora y tendré que idear otras cosas. Así mi vida es una fuga y todo lo pierdo y todo es del olvido, o del otro. No sé cuál de los dos escribe esta página.

Ese sentimiento de la más radical incertidumbre en que el viejo Borges dice haber vivido no era, por entonces, compartido por todos. Por todas partes cundió una terrible certidumbre. Incluso respecto a Borges. En las cárceles de Santiago de Chile y en las de Buenos Aires, mujeres y hombres torturados y después asesinados, también, algunos, lectores de Borges, lo escucharon decir, en serio y con certidumbre, palabras convencidas sobre los nuevos laberintos y sus minotauros. Al recibir la Orden al Mérito de manos del gobierno chileno, negó todas sus convicciones liberales de los años veinte, todo su afecto por Yrigoyen y la democracia que había intentado:



Hay algo respecto a lo cual callar sería cobardice. Nuestra época es, como todas las épocas, una de anarquía; como todas las épocas, ella es una época de transición. El tiempo es transición; el tiempo es el río salvaje de Heráclito y el que lo vive no puede creer que vive en época agradable. La tranquilidad pertenece al pasado, pertenece al recuerdo o a la esperanza. Pero la tranquilidad y la paz no es nunca presente. El presente es siempre como temblor. El presente puede ser destruido en cada momento, el presente es frágil. Sin embargo hay algo que debería consolarnos, que debería consolar a todo el continente y quizá al mundo entero. En esta época de anarquía, yo lo sé, existe entre la Cordillera y el mar, una patria fuerte. Lugones ha predicado la patria fuerte, cuando él habló de la hora de la espada. Yo confieso que prefiero la espada, la clara espada en lugar de la dinamita artera. Y lo digo sabiendo muy bien lo que digo. Mi país está en vías de salir del pantano en que estábamos sumergidos gracias al trabajo de la espada. Aquí, por el contrario, ustedes ya han salido del pantano. Chile, este territorio, esta patria, es a la vez una gran patria y una honrosa espada.

En España se le pudo escuchar también una palabra clara. Respecto a Federico García Lorca, el poeta asesinado:

El que tuvo la suerte de ser fusilado, el mediocre andaluz que motivó un brillante poema de Antonio Machado.

Y quizá en África, la víctima mayor de la diligencia civilizadora europea, y aun en Alaska puede que haya sido escuchada esta siniestra y vergonzante palabra:



Razas puras no hay salvo tal vez en el Congo o entre los esquimales, y aun no creo que sean las razas más recomendables o los países a los cuales uno hubiera querido pertenecer. No creo que nadie ambicione ser esquimal o africano.<sup>4</sup>

A esas vergonzosas opiniones siguieron otras en las que Borges ni siquiera buscaba disimular:

En los Estados Unidos tuve varias entrevistas y en todas noté que había una reverencia por los negros. Entonces les expresé mi asombro porque no descubría los motivos de tal actitud. Les dije que todo el mundo sabe que los diálogos de Platón, que la Biblia, que Shakespeare, que la obra de Victor Hugo han sido escritos por los negros, y por lo tanto, para qué insistir, cuando los negros han reducido a la esclavitud a los blancos durante mucho tiempo. Era preciso, pues, reconocer esa superioridad.<sup>5</sup>

Y estas otras:

No entiendo cómo alguien puede sentirse orgulloso de ser vasco [...] Los vascos me parecen más inservibles que los negros y los negros no han servido para otra cosa que para ser esclavos...<sup>6</sup>

En todo esto no debe verse un incidente. Se trata antes bien de la consecuencia natural de un pensamiento que entre tanto había sustituido lo humano por lo deshumano. La inhumanidad alcanza la *inocencia* del verdugo sólo después de haber conseguido ignorar la afectividad. Más de un poeta y un pensador lograron estetizarla, pero ni la más novedosa artesanía en la escritura, ni el más audaz

malabarismo del pensamiento pueden reemplazar el calor de humanidad del que procede toda obra no sólo original, sino verdaderamente grande.

Lo mayor que creo ver en el Borges nuevo, en el que conviven ahora reunidos el viajero y su sombra alegre, los textos publicados, los proscritos y el olvido manipulado, es el devolvernos la conciencia del más profundo enigma que llevamos auestas en nuestro tiempo largo: el que sea posible un instante en la vida, consciente o en sueños, en el que nos decidimos por la tristeza y renunciamos a caminar, como las flores, en dirección a la luz y sus colores, al calor de la alegría compartida y sus certezas.

El primer texto que escribió Jorge Luis Borges fue una traducción de *El príncipe feliz* de Oscar Wilde. Desde su lejana infancia se escribió a sí mismo, inscribiéndolo en el futuro, un ideal que él no cumplió, pero que nos dejó escrito para siempre a todos. La historia de un príncipe bueno, el de los desesperados y débiles que conquistó la mayor luz al perder generosamente los ojos. Un príncipe que ya lo era como ser humano antes de haberse convertido en el príncipe de las letras.

Agradezco la solidaria colaboración de Jorge Rufinelli (Stanford), Miriam Lang (Berlín) y Verena von Schönfeldt (Berlín).

I

*INQUISICIONES* (1925)

O

EL ESPEJO Y EL ROSTRO HUMANO



*Este concepto abarcador que no desdeña recorrer muchas veces los caminos triviales y que permite la hermanía de la visión de todos y del hallazgo novelero, alcanza innumerable atestación en la segunda dualidad de la vida. El arcano de tu alma, es la publicidad de cualquier alma. Intensamente palpa el individuo aquellos sentires que se entrañaron con la especie: el miedo ruin, la amotinada y torpe salacidad, la esperanza lozana, el desamor de sitios inhabitados y estériles, la sorpresa implacable y pensativa que suscita la idea de un morir, la reverencia de las límpidas noches. Ellas encarnan la sustancia del arte, que no es sino recordación. El grato anunciamiento que hacen duradero los mármoles, que cimbran las guitarras y que las estrofas persuaden, es pasadizo que nos devuelve a nosotros, a semejanza de un espejo. (Inquisiciones, p. 145)*

*Ocurrióseme que nunca justificaría mi vida un instante pleno, contenedor de los demás, que todos ellos serían etapas provisorias, aniquiladoras del pasado y encaradas al porvenir, y que fuera de lo episódico, de lo presente, de lo circunstancial, no éramos nadie. Y abominé de todo misteriosismo. (Inquisiciones, p. 90)*

*Hay gozamiento en la eficacia: en el amor que de dos carnes y de trabadas voluntades es gloria, en el poniente colorado que marca bien la perdición de la tarde, en la dicción que impone su signatura al espíritu. Plausible es toda intensidad, pero también en muchas irresoluciones hay gusto: en el querer que no se atreve a pasión, en la vulgar jornada que el olvido hará sigilosa y cuyo gesto es indeciso en el tiempo, en la frase que apenas es posible y que no enciende una señal en las almas. (Inquisiciones, p. 51)*

*Inquisiciones* fue publicado por la editorial Proa de Buenos Aires en 1925 y es el primer libro de prosa crítica y filosófica de Jorge Luis Borges.

Mi presentación de los ensayos que lo componen sigue el orden sistemático que sugiere mi tesis central. Comienza por exponer las opciones teóricas más generales, "Los dos escritos metafísicos y la primera decisión", para documentar su concreción en una estética, y una teoría de la literatura, "Lo real y su estética. El lenguaje, los principios y la aplicación de la crítica".

Los capítulos tercero "La palabra extranjera: Inglaterra, España y la senilidad de Europa" y cuarto "La palabra criolla" muestran a Borges aplicando su convicción estética y literaria. En el capítulo final "La palabra de Jorge Luis Borges y la síntesis criolla" se puede encontrar una síntesis enriquecida de los primeros principios y un modelo ejemplar de prosa poética.

El libro contiene 162 páginas (incluida la página de las erratas) y su índice es el siguiente:

## ÍNDICE

Prólogo  
Torres Villarroel  
La traducción de un incidente  
El "Ulises" de Joyce  
Después de las imágenes  
Sir Thomas Browne  
Menoscabo y Grandeza de Quevedo  
Definición de Cansinos Assens



Ascasubi  
La criolledá de Ipuche  
Interpretación de Silva Valdés  
Examen de metáforas  
Norah Lange  
Buenos Aires  
La Nadería de la Personalidad  
E. González Lanuza  
Acerca de Unamuno, Poeta  
La Encrucijada de Berkeley  
Acotaciones (Maples Arce – Ramón – Omar Jayán  
y Fitzgerald)  
Queja de todo criollo  
Herrera y Reissig  
Acerca del Expresionismo  
Ejecución de tres palabras  
Advertencias

## Los dos escritos metafísicos y la primera decisión

En las "Advertencias" que Jorge Luis Borges agregó al final de sus *Inquisiciones* (p. 160)<sup>7</sup>, él se refirió a "La nadería de la personalidad" y a "La encrucijada de Berkeley" como "los dos escritos metafísicos que este volumen incluye" y ellos habrían "sido pensados a la vera de claras discusiones con Macedonio Fernández" (*ibid.*).

En los dos ensayos puede verse algo más que un puro y ocasional interés por los asuntos de la filosofía. De lo que se trata en ambos es de la función decisiva que tiene para la literatura el cuestionamiento filosófico en sentido estricto. Ya en este primer libro queda así en claro algo que tendría validez para toda la obra de Borges: la obra literaria no es otra cosa que la realización única, en belleza y expresividad de una idea, de una manera de entender lo universal. La forma concreta que el Borges joven dará a este programa general está ciertamente en contradicción con la alcanzada en la fase posterior, sin embargo la diferencia de significado no excluirá la identidad de las metas.

El carácter fundacional y decisorio que Borges le otorga a la reflexión filosófica se articula en los dos escritos de modo perfectamente simétrico y armónico, abarcando los dos momentos temáticos que definen el objeto de la reflexión filosófica.

En efecto, en "La nadería de la personalidad" Borges examina la esencia de lo que llamamos el pensar, el sujeto. En "La encrucijada de Berkeley", complementariamente, se ocupa del estatuto y la estructura significativa de lo que se entiende por "realidad", el objeto pensado. Es en este todo teóricamente elaborado que Borges va a fundar no sólo su idea de la literatura, sino también su sentimiento grato de la vida y la poesía.

**“La nadería de la personalidad”<sup>8</sup>,  
la primera relativización de la subjetividad  
y la abominación de todo misteriosismo**

El artículo en el que Borges asume el problema del estatuto ontológico de la subjetividad contiene dos momentos metodológicos. Lo que él llama un “intencionario” y un “derrotero”.

El “intencionario” y su formulación dejan en claro que la literatura no es otra cosa que una ontología hecha literatura. Con ello el joven Borges, al superar el psicologismo y el romanticismo, estaba sintetizando paradójicamente los motivos centrales del clasicismo y la vanguardia. Esta tesis, que iba a encontrar su formulación más audaz y clara en *El tamaño de mi esperanza*, halla aquí una primera formulación:

**Intencionario.**

Quiero abatir la excepcional preeminencia que hoy suele adjudicarse al yo: empeño a cuya realización me espolea una certidumbre firmísima, y no el capricho de ejecutar una zalagarda ideológica o atolondrada travesura del intelecto. Pienso probar que la personalidad es una transoñación, consentida por el engreimiento y el hábito, mas sin estribaderas metafísicas ni realidad entrañal. Quiero aplicar, por ende, a la literatura las consecuencias dimanantes de esas premisas, y levantar sobre ellas una estética, hostil al psicologismo que nos dejó el siglo pasado, afecta a los clásicos y empero alentadora de las más díscolas tendencias de hoy. (p. 84.)

El “derrotero” incluye un método plenamente original. Centrada la óptica en el *lector*, la argumentación estará



fundada en su virtualidad de convencerlo. Y es de las facultades y virtualidades del lector que Borges va a deducir las características de la propia metodología:

Derrotero.

He advertido que en general la aquiescencia concedida por el hombre en situación de leyente a un riguroso eslabonamiento dialéctico, no es más que una holgazana incapacidad para tantear las pruebas que el escritor aduce, y una borrosa confianza en la honradez del mismo. Pero una vez cerrado el volumen y dispersada la lectura, apenas queda en su memoria una síntesis más o menos arbitraria del conjunto leído. Para evitar desventaja tan señalada, desecharé en los párrafos que siguen toda severa urdimbre lógica y hacinaré los ejemplos. (pp. 84-85.)

La argumentación no excluye la racionalidad para suplantarla por la genialidad de la intuición, pero busca encontrar un tipo especial de evidencia. Una que sea a la vez transparente y sin pretensiones absolutas. Es en el *ejemplo* en donde Borges quiere hacer comprensible el ensamble, precisamente porque lo real es sólo circunscrito como anécdota. Esta afirmación inicial será plenamente desarrollada en *El idioma de los argentinos*, siendo lo fundamental el encontrar un horizonte en el cual las subjetividades se expresen y constituyan, sin recurrir a las afirmaciones dogmáticas de una metafísica tan tradicional como ingenua. Sujeto de esta realidad subjetiva serán *las actualidades de la vida*. Ellas no son, como en el Borges posterior, partes de un todo inalcanzable, un laberinto sin límites en que el yo no es relativizado sino destruido. La relativización de la subjetividad que buscaba el joven Borges estaba destinada precisamente a salvar la integridad del yo capaz de vida personal y propia:

No hay tal yo de conjunto: Cualquier actualidad de la vida es enteriza y suficiente. ¿Eres tú

acaso al sopesar estas inquietudes algo más que una diferencia resbalante sobre la argumentación que señalo, o un juicio acerca de las opiniones que muestro?

Yo, al escribirlas sólo soy una certidumbre que inquiera las palabras más aptas para persuadir tu atención. Este propósito y algunas sensaciones musculares y la visión de límpida enramada que ponen frente a mi ventana los árboles, construyen mi yo actual.

Fuera vanidad suponer que ese agregado psíquico ha menester asirse a un yo para gozar de validez absoluta, a ese conjetural Jorge Luis Borges en cuya lengua cupo tanto sofisma y en cuyos solitarios paseos los atardeceres del suburbio son gratos. (p. 85.)

Tampoco el intento de afirmar una personalidad absoluta como el sujeto de los recuerdos es conducente. La existencia actual en la memoria de aquello que ya no es, sólo deja en claro la actualidad de ciertos recuerdos:

No hay tal yo de conjunto. Equivócase quien define la identidad personal como la posesión privativa de algún erario de recuerdos. Quien tal afirma, abusa del símbolo que plasma la memoria en figura de duradera y palpable troj o almacén, cuando no es sino el nombre mediante el cual indicamos que entre la innumerabilidad de todos los estados de conciencia, muchos acontecen de nuevo en forma borrosa, además, si arraiga la personalidad en el recuerdo, ¿a qué tenencia pretender sobre los instantes cumplidos que, por cotidianos o añejos, no estamparon en nosotros una grabación perdurable? Apilados en años, yacen inaccesibles a nuestra anhelante codicia. Y esa decantada memoria a cuyo fallo hacéis apelación, evidencia alguna vez toda su plenitud de pasado. ¿Vive acaso en verdad? (pp. 85-86.)



El sensualismo, postulando la personalidad como un todo compuesto por la adición de los estados de ánimo, tampoco consigue nada:

Engañanse también quienes como los sensualistas, conciben tu personalidad como adición de tus estados de ánimo enfilados. Bien examinada, su fórmula no es más que un vergonzante rodeo que socava el propio basamento que construye; ácido apurador de sí mismo; palabrero embeleco y contradicción trabajosa.

Nadie pretenderá que en el vistazo con el cual abarcamos toda una noche límpida, esté prefigurado el número exacto de las estrellas que hay en ella.

Nadie, meditándolo, aceptará que en la conjetural y nunca realizada ni realizable suma de diferentes situaciones de ánimo, pueda estribar el yo. Lo que no se lleva a cabo no existe, y el eslabonamiento de los hechos en sucesión temporal no los refiere a un orden absoluto. (pp. 86-87.)

La concepción que Borges tiene de la “actualidad de la vida” y que más de alguno quisiera articular en la así llamada totalidad de la personalidad, no puede ser rechazada apelando a la conocida evidencia del *cogito*. Esta evidencia resulta bien fundada sólo cuando se entiende la absoluta relatividad de las percepciones. Pero ésta es una que nos sitúa más allá de la dualidad del sujeto-objeto:

Yerran también quienes suponen que la negación de la personalidad que con ahínco tan pertinaz voy urgiendo, desmiente esa certeza de ser una cosa aislada, individualizada y distinta que cada cual siente en las honduras de su alma. Yo no niego esa conciencia de ser, ni esa seguridad inmediata del “aquí



estoy yo" que alienta en nosotros. Lo que sí niego es que las demás convicciones deban ajustarse a la consabida antítesis entre el yo y el no yo, y que ésta sea constante. La sensación de frío y de espaciada y grata soltura que está en mí al atravesar el zaguán y adelantarme por la casi oscuridad callejera, no es una añadidura a un yo preexistente ni un suceso que trae aparejado el otro suceso de un yo continuo y riguroso. (p. 87.)

Incluso la singularidad absoluta de la autopercepción es dada en un yo idéntico a todos los otros yo y se difumina también en un tipo especial de generalidad o universalidad:

Además, aunque anduviesen desacertadas las anteriores razones, no daría yo mi brazo a torcer, ya que tu convencimiento de ser una individualidad es en un todo idéntico al mío y al de cualquier espécimen humano, y no hay manera de apartarlos. (p. 87.)

La paradoja viva en la oposición que significa el que algo ya inexistente siga viviendo en la memoria actual conduce a un resultado opuesto al de la creencia en un yo absolutamente férreo y sin fisuras. La recurrencia a la memoria como sujeto nos lleva precisamente a su desarticulación:

No hay tal yo de conjunto. Basta caminar algún trecho por la implacable rigidez que los espejos del pasado nos abren, para sentirnos forasteros y azorarnos cándidamente de nuestras jornadas antiguas. No hay en ellas comunidad de intenciones, ni un mismo viento las empuja. (p. 87.)

El método de Borges se articula en el *ejemplo* como la forma que alcanza la evidencia. La percepción de los mo-

mentos que constituyen el *pasado* deja ver así una suerte de laberinto *sui generis*. Dos formas de ejemplos son los elegidos:

Lo han declarado así aquellos hombres que escudriñaron con verdad los calendarios de que fue descartándolos el tiempo. Unos, botarates como cohetes, se vanaglorian de tan entreverada confusión y dicen que la disparidad es riqueza; otros, lejos de encaramar el desorden, deploran lo desigual de los días y anhelan la popular lisura. Copiaré dos ejemplos.” (pp. 87-88.)

Ambos *ejemplos* van a mostrar una misma situación de conjunto: el así llamado yo sustancial, la “personalidad”, no es una *cosa* constante y permanente en su identidad. Si ella nos resulta identificable (sentimos ser los mismos que en la infancia y contamos ser los mismos en la vejez) es por la posibilidad de vincular los diferentes momentos únicos en los cuales vamos siendo. Esto no ha de ser necesariamente una sustancia ni tampoco una estructura en permanencia. Es un ensamble de “actualidades de la vida” en permanente realización mutua y correlativa.

El primero de los *ejemplos*:

Lleva por fecha el año 1531 y es el epígrafe del libro “De Incertitudine et Vanitate Scientiarum” que en las desengañadas postrimerías de su vida compuso el cabalista y astrólogo Agrippa de Nettesheim. Dice de esta manera:

*Entre los dioses, sacuden a todos las befas de Momo.  
Entre los héroes, Hércules da caza a todos los monstruos.  
Entre los demonios, el Rey del Infierno, Plutón,  
[oprime todas las sombras.  
Mientras Heráclito ante todo llora.  
Nada sabe de nada Pirrón.  
I de saberlo todo se glorifica Aristóteles.  
Despreciador de lo mundanal es Diógenes.*



*A nada de esto, yo Agrippa, soy ajeno.  
Desprecio, sé, no sé, persigo, río, tiranizo, me quejo.  
Soy filósofo, dios, héroe, demonio y el universo entero.  
(p. 88.)*

La superación del yo sustancial no lo destruye, sino que, por el contrario le abre las puertas a la universalidad, el "serlo todo" y con ello a la relación esencial entre la existencia y la libertad.

El segundo *ejemplo* va también a mostrar las implicaciones positivas de la "nadería" de la personalidad: la infinita serie de posibilidades suyas:

La atestiguación segunda la saco del Tercer Trozo de la Vida e Historia de Torres Villarroel. Este sistematizador de Quevedo, docto en estrellería, dueño y señor de todas las palabras, avezado al manejo de las más gritonas figuras, quiso también definirse y palpó su fundamental incongruencia; vió que era semejante a los otros, vale decir, que no era nadie, o que era apenas una algarada confusa, persistiendo en el tiempo y fatigándose en el espacio. Escribió así:

"Yo tengo ira, miedo, piedad, alegría, tristeza, codicia, largueza, furia, mansedumbre y todos los buenos y malos afectos y loables y reprehensibles ejercicios que se puedan encontrar en todos los hombres juntos o separados. Yo he probado todos los vicios y todas las virtudes, y en un mismo día me siento con inclinación a llorar y a reír, a dar y a retener, a holgar y padecer, y siempre ignoro la causa y el impulso destas contrariedades. A esta alternativa de movimientos contrarios, he oído llamar locura; y si lo es, todos somos locos, grado más o menos, porque en todos he advertido esta impensada y repetida alteración." (pp. 88-89.)



El mismo Borges puede hacer un aporte propio. También engarzado en admirable y original prosa especulativa:

No hay tal yo de conjunto. Allende toda posibilidad de sentenciosa tahurería, he tocado con mi emoción ese desengaño en trance de separarme de un compañero. Retornaba yo a Buenos Aires y dejábale a él en Mallorca. Entrambos comprendimos que salvo en esa cercanía mentirosa o distinta que hay en las cartas, no nos encontraríamos más. Aconteció lo que acontece en tales momentos. Sabíamos que aquel adiós iba a sobresalir en la memoria, y hasta hubo etapa en que intentamos adobarlo, con vehemente despliegue de opiniones para las añoranzas venideras. Lo actual iba alcanzando así todo el prestigio y toda la indeterminación del pasado...

Pero encima de cualquier alarde egoísta, voceaba en mi pecho la voluntad de mostrar por entero mi alma al amigo. Hubiera querido desnudarme de ella y dejarla allí palpitante. Seguimos conversando y discutiendo, al borde del adiós, hasta que de golpe, con una insospechada firmeza de certidumbre, entendí ser nada esa personalidad que solemos tasar con tan incompatible exorbitancia. (pp. 89-90.)

En el examen de este *ejemplo* suyo, Borges va a encontrar el momento esencial sobre el que construye su filosofía de la vida. La temporalidad humana no puede nunca ser entendida como un conjunto de permanencia, la vida no es un *abstractum* que se pueda abarcar en un golpe de mirada. *La vida* no es otra cosa que lo que se va construyendo, cada vez de nuevo e íntegramente. En cada instante la aprovechamos o desperdiciamos. Y ello en forma definitiva, puesto que cada instante nunca volverá. Toda ella está y es solamente en cada uno de sus instantes. No cabe entonces así la cuestión metafísica que va a desazonar al viejo Borges: el averiguar *el sentido* de ese conjunto en rela-

ción a los logros de la historia o de la cultura. La conclusión negativa y nihilista es el resultado de una pregunta mal planteada. No existen momentos culminantes de *la vida*, que la justifiquen o que la revelen como absurda. Sólo existe la posibilidad, dada cada vez en cada presente, de aprovecharla o destruirla. La *libertad* de la existencia no está, por tanto, en la dependencia o independencia de un destino. Está en asumir la vida o darle la espalda. Así como no hay prioridades entre los humanos y así como es tan sublime ser genial como ser feliz, así tampoco hay instantes decisivos para el resto:

Ocurrióseme que nunca justificaría mi vida un instante pleno, absoluto, contenedor de los demás, que todos ellos serían etapas provisionarias, aniquiladoras del pasado y encaradas al porvenir, y que fuera de lo episódico, de lo presente, de lo circunstancial, no éramos nadie. Y abominé de todo misteriosismo. (p. 90.)

No hay simultaneidad en el tiempo de todos los instantes de una vida. No hay definición de los instantes según rango. Sólo hay una fila de actos que se nos ofrecen para ser vividos en plenitud. El *misterio* deviene así imposible, porque él sólo puede vivir de las comparaciones, de un no saber lo que éramos antes para ignorar lo que seremos alguna vez. Mientras el viejo Borges convierte al misterio en la columna vertebral de la interacción de los textos, dejando así a la actualidad de la vida sin base de sustentación, el joven Borges se entusiasma ante la gratitud de lo que cada vez se ofrece como tarea a aprovechar. El milagro es precisamente la presencia generosa de una oportunidad siempre posible. El vacío que vive el viejo Borges es el resultado de la más radical negación de la vida, pero en tanto que invención de una *vida* o un *universo* que no tiene sustentación en ninguna experiencia posible. Su original simbiosis de empirismo existencial y pragmática de la felicidad puso al joven Borges en condiciones de acceder a la vida en posesión de un instrumental que le permite darse cuenta que tras el *misterio de la existencia* se esconde un fraude.



De esta ontología, el joven Borges dedujo una estética y una valoración de la historia de la cultura:

El siglo pasado, en sus manifestaciones estéticas, fue raigalmente subjetivo. Sus escritores antes propendieron a patentizar su personalidad que a levantar una obra; sentencia que también es aplicable a quienes hoy, en turba caudalosa y aplaudida, aprovechan los fáciles rescoldos de su hogueras. Pero mi empeño no está en fustigar a unos ni a otros, sino en considerar la viacrucis por donde se encaminan fatalmente los idólatras de su yo. Ya hemos visto que cualquier estado de ánimo, por advenedizo que sea, puede colmar nuestra atención; vale decir, puede formar, en su breve plazo absoluto, nuestra esencialidad. Lo cual, vertido al lenguaje de la literatura, significa que procurar expresarse, y querer expresar la vida entera, son una sola cosa y la misma. Afanosa y jadeante correría entre el envión del tiempo y el hombre, quien a semejanza de Aquiles en la preclara adivinanza que formuló Zenón de Elea, siempre se verá rezagado... (pp. 90-91.)

Un primer ejemplo de esta reflexión estética que busca recorrer inversamente el camino equivocado de la teoría de la literatura es Whitman:

Whitman fue el primer Atlante que intentó realizar esa porfía y se echó el mundo a cuestas. Creía que bastaba enumerar los nombres de las cosas, para que enseguida se tantease lo únicas y sorprendentes que son. Por eso, en sus poemas, junto a mucha bella retórica, se enristran gárrulas series de palabras, a veces calcos de textos de Geografía o de Historia, que inflaman enhiestos signos de admiración, y remedan altísimos entusiasmos. (p. 91.)



La larga serie de equívocos que constituyen la historia de la literatura tiene un principio: la afirmación sustancialista según la cual la sustancialidad es el verdadero criterio de la realidad:

De Whitman acá, muchos se han enredado en esa misma falacia. Han dicho de esta suerte: “No he mortificado el idioma en busca de agudezas imprevistas o de maravillas verbales. No he urdido ni una leve paradoja capaz de alborotar vuestra charla o de chisporrotear por vuestro laborioso silencio. Tampoco inventé un cuento al derredor del cual se apiñarán las largas atenciones como en la recordación se apiñan muchas horas inútiles al derredor de una hora en que hubo amor. Nada de eso hice ni determino hacer y sin embargo quiero perdurar en la fama. Mi justificación es la que sigue: Yo soy un hombre atónito de la abundancia del mundo: yo atestiguo la unicidad de las cosas. Al igual de los más preclaros varones, mi vida está ubicada en el espacio, y en las campanadas de los relojes unánimes jalonan mi duración por el tiempo. Las palabras que empleo no son resabios de eventadas lecturas, sino señales que signan lo que he sentido o contemplado. Si alguna vez menté la aurora, no fue por seguir la corriente fácil del uso. Os puedo asegurar que sé lo que es la Aurora: he visto, con alborozo premeditado, esa explosión, que ahueca el fondo de las calles, amotina los arrabales del mundo, humilla las estrellas y ensancha en muchas leguas el cielo. Sé también lo que son un jacarandá, una estatua, un prado, una cornisa... Soy semejante a todos los demás. Ésa es mi jactancia y mi gloria. Poco importa que la haya proclamado en versos ruines o en prosa mazorril [...].”

La egolatría romántica y el vocinglero individualismo van así desbaratando las artes.

Gracias a Dios que el prolijo examen de minucias espirituales que éstos imponen al artista, le hacen volver a esa eterna derecha clásica que es la creación. (pp. 91-93.)

En una suerte de síntesis, Borges va a precisar los principios de la primera parte de su análisis de la subjetividad, la naturaleza de nuevo formato que ella adquiere:

El yo no existe. Schopenhauer que parece arriarse muchas veces a esa opinión la desmiente tácitamente, otras tantas, no sé si adrede o si forzado a ello por esa vasta y zafia metafísica —o más bien ametafísica—, que acecha en los principios mismos del lenguaje. Empero, y pese a tal disparidad, hay un lugar en su obra que a semejanza de una brusca y eficaz lumbrerada, ilumina la alternativa. Traslado el tal lugar que, castellanizado, dice así:

“Un tiempo infinito ha precedido a mi nacimiento; ¿qué fui yo mientras tanto? Metafísicamente podría quizá contestarme: Yo siempre fui yo; es decir, todos aquellos que dijeron yo durante ese tiempo, fueron yo en hecho de verdad.” (p. 93.)

La superación de la subjetividad no equivale a la que la posmodernidad ha descubierto con razón en el viejo Borges. Esta superación del yo sustancial significa aquí la humanización de “los actos vitales”, el descubrimiento de una finitud familiarizadora de nuestras experiencias. La superación de toda forma de misteriosismo ha encontrado, al fin, su perfecta base de sustentación. No a costa de la simple trivialización de la vida sino mediante la conciencia de su grata transparencia:

La realidad no ha menester que la apunten otras realidades. No hay en los árboles divinidades ocultas, ni una inagarrable cosa en sí



detrás de las apariencias, ni un yo mitológico que ordena nuestras acciones. No engañan los sentidos, engaña el entendimiento, que dijo Goethe: sentencia que podemos comparar con este verso de Macedonio Fernández:

*La realidad trabaja en abierto misterio.*  
(pp. 93-94.)

Si el yo no existe en términos de absoluto ni es posible el misterio, tampoco es posible un conjunto. La finitud, pensada hasta el más radical extremo, no es en modo alguno causa de un esfumarse existencial. No es ceder el terreno real, histórico o textual, a un ensamble anónimo en el cual sólo cabe la indiferencia (ontológica y moral), es, por el contrario, encontrar una forma de vida en la cual las virtualidades empezarán a ser tomadas en serio. De a una y cada vez. La recepción juvenil de Schopenhauer, incluso la de la sabiduría budista, no provocará la desarticulación de la vida, sino un camino de acceso a experiencias plenas de vida y en el interior de ella:

No hay tal yo de conjunto. Grimm, en una excelente declaración del budismo (*Die Lehre des Buddha*, München, 1917) narra el procedimiento eliminador mediante el cual los indios alcanzaron esa certeza. He aquí su canon milenariamente eficaz: *Aquellas cosas de las cuales puedo advertir los principios y la postrimería, no son mi yo*. Esa forma es verídica y basta ejemplificarla para persuadirnos de su virtud. Yo, por ejemplo, no soy la realidad visual que mis ojos abarcan, pues de serlo me mataría toda oscuridad y no quedaría nada en mí para desear el espectáculo del mundo ni siquiera para olvidarlo. Tampoco soy las audiciones que escucho pues en tal caso debería borrarirme el silencio y pasaría de sonido en sonido, sin memoria del anterior. Idéntica argumentación se endereza después a lo olfativo, lo gustable y lo táctil y se prueba con ello, no solamente que



no soy el mundo apariencial —cosa notoria y sin disputa— sino que las apercepciones que lo señalan tampoco son mi yo. Esto es, no soy mi actividad de ver, de oír, de oler, de gustar, de palpar. Tampoco soy mi cuerpo, que es fenómeno entre los otros. Hasta este punto el argumento es baladí, siendo lo insigne su aplicación a lo espiritual. ¿Son el deseo, el pensamiento, la dicha y la congoja mi verdadero yo? La respuesta, de acuerdo con el canon es claramente negativa, ya que estas afecciones caducan sin anonadarme con ellas. La conciencia —último escondrijo posible para el emplazamiento del yo— se manifiesta inhábil. Ya descartados los afectos, las percepciones forasteras y hasta el cambiadizo pensar, la conciencia es cosa baldía, sin apariencia alguna que la exista reflejándose en ella. (pp. 94-95.)

El Yo no puede ser fundamento ni de la ontología, ni de la comprensión del conocimiento, ni de la historia individual o colectiva; tampoco de la ética, por tanto. Esta deducción a las *actualidades de la vida*, a los actos de a uno y en presente, permite a la vez que un nuevo acceso a la vida una peculiar pragmática del yo. Al proponerla, Borges termina su ensayo:

Observa Grimm que este prolijo averiguamiento dialéctico nos deja un resultado que se acuerda con la opinión de Schopenhauer, según la cual el yo es un punto cuya inmovilidad es eficaz para determinar por contraste la cargada fuga del tiempo. Esta opinión traduce el yo en una mera urgencia lógica, sin cualidades propias ni distinciones de individuo a individuo. (p. 95.)

“La encrucijada de Berkeley”  
y la robustez del simulacro

Una vez determinado lo *subjetivo* como actos vitales que no necesitan más que su propia activación, Borges pasa a examinar el momento correlativo, el *objeto* que constituye la así llamada *realidad*. El artículo “La encrucijada de Berkeley” completa simétricamente a “La nadería de la personalidad”:

En un escrito anterior intitulado *La nadería de la personalidad*, he desplegado en muchas de sus derivaciones el idéntico pensamiento cuya explicación es el objeto y fin de estas líneas. Pero aquel escrito, demasiadamente modificado de literatura, no es otra cosa que una serie de sugerencias y ejemplos, enfilados sin continuidad argumental. Para enmendar esa lacra he determinado exponer en los renglones que siguen, la hipótesis que me movió a emprender su escritura. De esta manera situándose el lector conmigo en el manantial mismo de mi pensar, palpando mano a mano las dificultades según vayan surgiendo y resbalando la meditación en brioso desembarazo por un solo arcaduz, emprenderemos juntos esa eterna aventura que es el problema metafísico. (p. 109.)

En lo sustantivo este segundo artículo quiere pensar el carácter propio de lo llamado *objetivo*. El carácter complementario al anterior se deja ver en la inmediata tematización de la subjetividad. Es en una de sus formas más radicales de extremar las cosas, la filosofía de Berkeley, que Borges quiere examinar el asunto complementario y que dirige directamente a lo objetivo:

Fue mi acicate el idealismo de Berkeley. Para solaz de aquellos lectores en cuyo recuerdo no



surja con macizo relieve la especulación susodicha, ora por el cuantioso tiempo transcurrido desde que algún profesor la señaló a su indiferencia, zahiriéndola con descreimiento, ora —desmemoria aún más disculpable— por no haberla jamás frecuentado, conviene recapitular en breves palabras lo sustancial de esa doctrina.

*Esse rerum est percipi*: la perceptibilidad es el ser de las cosas en cuanto son advertidas: sobre esa perogrullada genial estriba y se encumbra la ilustre fábrica del sistema de Berkeley, con esa escasa fórmula conjura los embustes del dualismo y nos descubre que la realidad no es un acertijo lejano, huraño y trabajosamente descifrable, sino una cercanía íntima, fácil y de todos lados abierta. (pp. 109-110.)

Para Borges la radical afirmación de la percepción exclusiva *no* conduce al desaparecimiento del mundo exterior. Lo que realmente queda es “una cercanía íntima y de todos lados abierta” de la realidad, conservando la familiaridad como su carácter esencial. La introductoria exposición de Berkeley parece así tomar el carácter de una apología de su primera argumentación *antirrealista*:

Escudriñemos los pormenores de su argumentación.

Elijamos cualquier idea concreta: poned por caso la que la palabra *higuera* designa. Claro está que el concepto así rotulado no es otra cosa sino una abreviatura de muchas y diversas percepciones: para nuestros ojos la higuera es un tronco apocado y retorcido que hacia arriba se explaya en clara hojarasca; para nuestras manos es la dureza redondeada del leño y lo áspero de las hojas; para nuestro paladar sólo existe el sabor codiciable de la fruta. Hay además las percepciones de olfacción y auditivas que dejo adredemente de largo por



no enmarañar en demasía el asunto, más que tampoco es dable olvidar.

Todas ellas, afirma el hombre ametafísico, son diferentes cualidades del árbol. Pero si ahondamos en este aserto sencillo, nos espantará la multitud de neblinas y de contradicciones que encubre.

Así, mientras cualquiera admite que el verdor no es una cualidad esencial de la higuera, ya que al anochecer caduca su brillo, amarillean las hojas y el tronco vuélvese renegrido y oscuro, todos concuerdan en aseverar que la convexidad y el volumen son realidades íntimas del árbol. En lo que al gusto atañe, se trueca un poco el asunto. Nadie pretende que el sabor de una fruta no ha menester nuestro paladar para existir en su entereza máxima. De distinción en distinción, nos acercamos hoy al dualismo hoy amparado por la física, componenda que según la certera definición del hegeliano inglés Francis Bradley estriba en considerar algunas cualidades como sustantivos de la realidad y otras como adjetivos.

Por regla general, sólo se adjudica sustantividad a la extensión, y cuanto a las demás cualidades, color, gusto y sonido, se las considera enclavadas en un terreno fronterizo entre el espíritu y la materia, universo intermedio o aledaño que forjan, en colaboración continua y secreta, la realidad espacial y nuestros órganos perceptivos. Esa conjetura adolece de faltas gravísimas. La desnuda extensión monda y lironda que según los dualistas y materialistas, compone la esencia del mundo, es una inútil nadería, ciega, vana, sin forma, sin tamaño, ajena de blandura y de dureza, una abstracción que nadie logra imaginar. El hecho de concederle sustantividad es un desesperado recurso del prejuicio antimetafísico que no se aviene a negar del todo la realidad esencial del mundo externo y se acoge a la componenda

de arrojarle una limosna verbal: hipocresía comparable al concepto de los átomos, sólo ideados como defensa contra la idea de la divisibilidad inacabable. (pp. 110-112.)

En “La nadería de la personalidad” se pudo observar que la intención de Borges al relativizar el sujeto no era su eliminación, sino su sustitución por un tipo de realidad que hace posible la vida como un hacerse a sí misma y ello en cada instante. Aquí Borges quiere someter el concepto de realidad también a un proceso reductivo. Y para ello recurre a la filosofía que con mayor radicalidad lo pone en cuestión haciéndolo percepción. Al final, Borges acabará culpando a Berkeley de inconsecuencia, es decir, proponiendo un *subjetivismo* aún más radical. Pero ello no para convertir todo en sujeto, sino para proponer una forma *sui generis* de fenomenalidad. La larga cita que hace de Berkeley indica su propósito de caminar hasta el final y con la mayor consecuencia:

Berkeley, en decisiva argumentación, arranca el mal de raíz: Cualquiera admite, escribió, que ni nuestros pensamientos ni nuestras pasiones ni las ideas formadas por nuestra imaginación existen sin la mente. No es menos cierto a mi entender que las diversas sensaciones o ideas que afectan los sentidos, de cualquier modo que se mezclen (vale decir, cualesquiera objetos que formen) sólo pueden subsistir en una mente que las advierta...

Afirmo que la mesa sobre la cual estoy escribiendo, existe; esto es, la miro y la palpo. Si estando fuera de mi gabinete, afirmo lo mismo, quiero indicar por ello que si me hallara aquí la advertiría o que la advierte algún otro espíritu. En cuanto a lo que se vocea sobre la existencia de cosas no presentes, sin relación al hecho de si son o no percibidas, confieso no entenderlo. La perceptibilidad es el ser de las cosas, o imposible es que existan fuera de las mentes que las perciben.



Y en otro lugar escribe previniendo objeciones:

Mas, me diréis, nada es tan fácil para mí como imaginar una arboleda en un prado o libros en una biblioteca, y nadie cercano para advertirlos. En efecto, no hay dificultad alguna en ello. Pero qué es tal cosa, os pregunto, sino formar en nuestra mente ciertas ideas que llamáis árboles y libros y al mismo tiempo no formar la idea de alguien que los percibe. ¿Y mientras tanto, no los advertís o no pensáis en ellos vosotros mismos?

Y ensanchando su idea:

Verdades hay tan cercanas y tan palmarias que bástale a un hombre abrir los ojos para verlas. Una de ellas es la importante verdad: Todo el coro del cielo y los aditamentos de la tierra —los cuerpos todos que componen la poderosa fábrica del mundo— no tienen subsistencia allende las mentes; su ser estriba en que los noten y mientras yo no los advierta o no se hallen en mi alma o en la de algún otro espíritu creado, hay dos alternativas: o carecen de todo vivir o subsisten en la mente de algún espíritu eterno. (pp. 112-113.)

La reflexión que el joven Borges hace sobre Berkeley toma dos direcciones. La una es crítica, pero en el sentido de querer limpiar el pensamiento de Berkeley de toda inconsecuencia, esto es, de todo obstáculo para que el solipsismo pueda ser pensado en toda su radicalidad. La otra es valorativa de Berkeley, de lo que debe ser recuperado una vez pensado en su consecuencia completa; lo que viniendo de Berkeley es, en realidad Borges. La primera fase, depuradora, se refiere a las implicaciones teológicas,



a su afirmación de que si las cosas no existiesen en su pura relación a mi conciencia, ellas "o bien carecen de todo vivir o subsisten en la mente de algún espíritu eterno".

La larga cita no sólo fue necesaria para mostrar la fuerza especulativa del joven Borges, sino para que el lector pueda admirar la inigualable virtuosidad del Borges traductor:

Los anteriores renglones los escribió Berkeley el filósofo, salvo el renglón final donde asoma Berkeley el obispo. La demarcación mucho importa, pues si Berkeley en ejercicio de hombre pensante podía desmenuzar el universo a su antojo, tal desahogo era insufrible a su calidad de serio prelado, versado en teología e implacable en la certidumbre de abarcar por entero la verdad. Dios le sirvió a manera de argamasa para empalmar los trozos dispersos del mundo o, con más propiedad, hizo de nexo para las cuentas desparramadas de las diversas percepciones e ideas. Esto lo declaró Berkeley afirmando que la enrevesada totalidad de la vida no es sino un desfile de ideas por la conciencia de Dios y que cuanto nuestros sentimientos advierten es una escasa vislumbre de la universal visión que se despliega ante su alma. Según este concepto, Dios no es hacedor de las cosas; es más bien un mediador de la vida o un inmortal y ubicuo espectador del vivir. Su eterna vigilancia impide que el universo se aniquile y resurja a capricho de atenciones individuales, y además presta firmeza y grave prestigio a todo el sistema. (Olvida Berkeley que una vez igualados la cognición y el ser, las cosas en cuanto existencias autónomas cesan de hecho y sólo traslaticiamamente cabe decir que se aniquilan y resurgen.) (p. 114.)

La verdadera falacia de Berkeley radica en haberle entregado un estatuto de realidad al espíritu mediante las mis-

mas razones que lo llevaron a negárselo a la materia. Del mismo modo que la relativización del sujeto no conduce a su eliminación, tampoco aquí la idealización del objeto conducirá a una eliminación de la materia y a un espiritualismo eclesiástico y sin tacto para la suavidad de la materia sabrosa. Lo que debe resultar de la crítica de Borges a Berkeley es entonces una forma de realidad que no depende de la especulación metafísica tradicional:

Alejándome de tan solemnes argucias, más aptas par ser dichas que para ser comprendidas, quiero mostrar dónde se esconde la falacia raigal de la doctrina de Berkeley, conformando al espíritu la idéntica argumentación que él endereza a la materia.

Berkeley afirma: Sólo existen las cosas en cuanto se fija en ellas la mente. Lícito es responderle: Sí, pero sólo existe la mente como perceptiva y meditadora de cosas. De esta manera queda desbaratada, no sólo la unidad del mundo externo, sino la espiritual. El objeto cada, y juntamente el sujeto. Ambos enormes sustantivos, espíritu y materia, se desvanecen a un tiempo, un ensueño sin soñador. (p. 115.)

Como anticipándose de manera radical y crítica a la concepción de la vida que tendrá el Borges viejo, aquí él va a distinguir las cosas. La crítica hecha a Berkeley muestra el carácter fantasmal y ficticio de los objetos tradicionales de la metafísica. La verdadera realidad será entonces otra, liberada del lastre absoluto, misterizante. Una reducción que nos devuelve a la posibilidad de entender la vida a partir de la evidencia cotidiana:

No hay que dolerse de la confusión que trae consigo esta doctrina, pues ella únicamente atañe al imaginario conjunto de todos los instantes del vivir, dejando en paz el orden y el rigor de cada uno de ellos y aun de pequeños agrupamientos parciales. Lo que sí vuélvese



humos son las grandes continuidades metafísicas: el yo, el espacio, el tiempo... En efecto, si la ajena advertencia determina el ser de las cosas, si éstas no pueden subsistir sino en alguna mente que las piense o tenga noticia de ellas, ¿qué decir por ejemplo, de la sucesión de placeres, de equanimidad y dolorosos sentimientos cuyo eslabonamiento forma mi vida? ¿Dónde está mi vida pretérita? Pensad en la flaqueza de la memoria y aceptaréis fuera de duda que no está en mí. Yo estoy limitado a este vertiginoso presente y es inadmisibile que puedan caber en su ínfima estrechez las pavorosas millardas de los demás instantes sueltos. Si no queréis apelar al milagro e invocar en pro de vuestro agredido afán de unidad el enigmático socorro de un Dios omnipotente que abraza y atraviesa cuanto sucede como una luz al traspasar un cristal, convendréis conmigo en la absoluta nadería de esas anchurosas palabras: Yo, Espacio, Tiempo... (pp. 115-116.)

La *realidad* que corresponde al pensamiento *no es* por tanto la de una cosa concreta (un sujeto) deductible del acto de pensar:

Para defender la primera, de nada os valdrá el famoso baluarte del *cogito, ergo sum*. Pienso, luego existo. Si ese latín significara: Pienso, luego existe un pensar —única conclusión que acarrea lógicamente la premisa— su verdad sería tan incontrovertible como inútil. Empleado para significar Pienso, luego hay un pensador, es exacto en el sentido que toda actividad supone un sujeto y mentiroso en las ideas de individuación y continuidad que sugiere. La trampa está en el verbo ser, que según dijo Schopenhauer, es meramente el nexos que junta en toda proposición el sujeto y os queda una palabra desfondada, un sonido. (p. 116.)



Esta reflexión del joven Borges no sólo revela su talento especulativo, sino también su capacidad valorativa de las alternativas.<sup>10</sup> La crítica que Borges hace del momento ontologizante en Berkeley (*deducir* el ser del pensamiento), es formulada precisamente para salvar en él su virtualidad interesante. Por eso es que, para entenderla mejor, Borges va a someter a su vez a crítica las objeciones que el naturalista Spencer hiciera a Berkeley. Es importante citarlo *in extenso* no sólo por el valor argumentativo, sino porque Spencer es otro de los antecedentes doctrinales fundamentales en la formulación filosófica de Borges.

Y pues de objeciones hablamos, quiero contrariar las que Spencer, en sus preclaros *Principles of Psychology* (volumen segundo, página 505 II), opone a la doctrina idealista. Arguye Spencer: “De la afirmación que dice no haber existencia alguna allende la conciencia, resulta implícitamente que esta última es de extensión ilimitada. Pues un límite que la conciencia no puede atravesar admite una existencia que impide el límite; y ésta, o se encuentra allende la conciencia, lo cual es contrario a la hipótesis, o es distinta encontrándose dentro de ella, lo cual también es contrario a la hipótesis. Algo que reduce la conciencia a una esfera determinada, sea ésta interna o externa, ha de ser diferente de la conciencia —ha de ser coexistente—, suposición que contradice la hipótesis. La conciencia, pues, siendo ilimitada en su esfera, es infinita en el espacio.”

En lo anterior hay varias falacias. Razonar de que la suposición de que no existe nada allende la conciencia, la obliga a ser ilimitada, es como argüir que tengo en el bolsillo un capital infinito, ya que todo él está hecho de centavos. Más allá de la conciencia no hay nada equivalente a decir: cuanto acontece es de orden espiritual; una cuestión de calidad

que no afecta en lo más mínimo la cantidad de sucesos cuyo enfilamiento forma el vivir.

En cuanto a la frase concluyente, es incomprensible. El espacio, según los idealistas, no existe en sí: es un fenómeno mental, como el dolor, el miedo y la visión, y siendo parte de la conciencia, no puede en sentido alguno decirse que ésta hállese enclavada en él.

Prosigue Spencer: "Otra resultante es la infinitud de la conciencia en el tiempo. Concebir un límite a la conciencia en el pasado es concebir que antecediendo este límite hubo alguna otra existencia en el momento cuando aquella empezó, lo cual es contrario a la hipótesis."

A lo cual puede contestarse apuntando que la tal infinitud de tiempo no abarca necesariamente una dilatadísima duración. Suponed, con algunos filósofos, que sólo existe un sujeto y que todo cuanto sucede no es sino una visión desplegándose ante su alma. El tiempo duraría lo que durara la visión, que nada nos impide imaginar como muy breve. No habría tiempo anterior a la iniciación del soñar ni posterior a su fin, pues el tiempo es un hecho intelectual y objetivamente no existe. Tendríamos así una eternidad que abarcaría todo el tiempo posible y sin embargo cabría en muy escasos segundos. También los teólogos hubieron de traducir la eternidad de Dios en una duración sin principio ni fin, sin vicisitudes ni cambio, en un presente puro. (pp. 118-119.)

Borges está aquí frente a un problema que, genéricamente, recorrería toda su obra. El ejercicio especulativo que aquí realiza, siguiendo en toda la fuerza argumentativa y contraargumentativa de Spencer y Berkeley, en cierto modo inhabitual en un joven escritor que iba a ser literato, muestra la fuerza de fascinación que él intuía en la cuestión. La realidad del mundo, la consistencia de la realidad y los sueños, todo lo que constituiría su universo espiritual y li-



terario, está aquí en juego. Corriendo el riesgo evidente de desequilibrar la estructura literaria de su ensayo, Borges recorre de arriba abajo, sin ninguna concesión al *buen gusto*, tan decisiva cuestión. Es así que llega a entender la deficiencia fundamental del naturalismo frente al idealismo. La crítica que el naturalismo puede hacer a Berkeley parte de un supuesto falso. La vinculación (no la identidad) entre ser y percibir no implica en modo alguno un sujeto absoluto, mitológico, omnipresente y omnipotente:

Concluye Spencer: "Faltando ajenos existires que podrían limitarla en el tiempo o en el espacio, la conciencia debe ser incondicional y absoluta. Todo en ella es autodeterminado; la continuación de un dolor, la cesación de un placer, obedecen únicamente a condiciones impuestas por la misma conciencia." El artificio de tal argumentación descansa en el sentido instrumental, personal, casi podríamos decir mitológico, que Spencer introduce en la palabra *conciencia*, proceder que nada justifica... (p. 119.)

El joven Borges, aquel que podía una vez llamarse a sí mismo Jota Ele, tenía un profundo interés: no sólo salvar la finitud, sino mostrar que es precisamente en ella que el ser humano puede hacer de la vida algo con sentido, es decir, grato. El idealismo le entregaba un motivo esencial del pensamiento: el mundo, mi vida, es algo que hago yo. Y yo no puedo ser una instancia absoluta, un pequeño dios, sino un acto que permanentemente se autorrealiza. Esta suerte de democracia ontológica es lo que le permite a Borges deducir de la finitud del sujeto, y de la del objeto el carácter de realidad de los *actos vitales* en los cuales nos constituimos y constituimos el mundo. El mundo resulta así reducido de su absolutez a un simulacro, que es cuando uno es quien lo constituye. Pero como tal es un simulacro macizo:

Y con esto doy fin a mi alegato. En lo atañente a negar la existencia autónoma de las cosas

visibles y palpables, fácil es avenirse a ello pensando: La Realidad es como esa imagen nuestra que surge en todos los espejos, simulacro que por nosotros existe, gesticula y se va, pero en cuya busca basta ir, para dar siempre con él. (p. 119.)

A diferencia del Borges viejo que afirmará el carácter puramente fantasmal de lo real, el laberinto agnóstico como la única forma cognitiva, la autorreferencia textual como única forma de *verdad* y la confusión como la caricatura del consenso intersubjetivo, el Borges joven afirma la radical existencia de los actos vitales, “el orden y el rigor” de “los instantes del vivir” y “aun el de los pequeños agrupamientos parciales”. La vida es así un resultado, pero siempre resultado de una actuación real. *Es* ciertamente entonces un simulacro, “el simulacro que con nosotros viene, gesticula, y se va, pero en cuya busca basta ir, para dar siempre con él”.

Borges ha encontrado así una suerte de vértice entre el idealismo y el realismo ingenuos. Un momento y un carácter de la realidad en que *lo aparente verdadero*, la apariencia finita como ensamble, es respecto a quien lo constituye e instituye y un *sujeto* que sólo *es* en la actividad objetivadora propia. La realidad es creada porque somos nosotros quienes le damos su carácter. Ella no es objetiva, pero sí es objetivada. Y nosotros mismos no somos un sujeto absoluto, pero sí el momento insustituible para crear, en nuestra finitud, la realidad en que somos. Cuando el viejo Borges aniquiló la vida a partir de un sujeto capaz de reflexionar sobre la infinitesimalmente pequeña realidad que una vez fuimos en un centímetro de mundo apartado, dejó en claro que es posible que un hombre no se entienda a sí mismo.

El joven Borges encontró su primera filosofía en estos dos apasionantes ensayos. Su rango es decisivo porque en ella fundará toda su construcción estética, de teoría literaria, histórica y ética. El resto temático que incluyen los otros artículos de *Inquisiciones*, *El tamaño de mi esperanza* y *El idioma de los argentinos* serán aplicaciones suyas.



## **Lo real y su estética. El lenguaje, los principios y la aplicación de la crítica**

La concepción de la realidad que tenía Jorge Luis Borges hacia 1925 incluía la posibilidad de entender el hecho estético a partir de una peculiar forma de libertad. Debido a que lo decisivo no es ni un sujeto sustancial y sin fisuras ni tampoco una realidad objetiva que dicta doctrina unívoca, sino un “encuentro”, como ante un espejo, en el que se hace posible tanto la mirada como lo observado, la obra de arte literaria también expresa esta situación fundamental.

La ontología basa así de manera explícita una estética y ésta una poética. El joven Borges de las *Inquisiciones* lo explicará en tres artículos: “Después de las imágenes”, “Examen de metáforas” y “Ejecución de tres palabras”.

### **“Después de las imágenes”:<sup>11</sup> el individuo que se introduce en el cristal y que persiste en su ilusorio país**

El acto poético es, a modo de figura, un acto de ambición. La descripción con la que Borges muestra en 1925 la esencia de la creación literaria es la siguiente:

Con el ambicioso gesto de un hombre que ante la generosidad vernal de los astros, demandase una estrella más y, oscuro entre la noche clara, exigiese que las constelaciones desbarataran su incorruptible destino y renovaran su ardimiento en signos no mirados de la contemplación antigua de navegantes y pastores, yo hice sonora mi garganta una vez,

ante el incorregible cielo del arte, solicitando nos fuese fácil el don de añadirle imprevistas luminarias y de trenzar en asombrosas coronas las estrellas perennes. (p. 26.)

La realidad objetiva, el mundo circundante, no era, por entonces, pobre. Su riqueza era, sin embargo, sólo potencial. Buenos Aires era taciturno porque la expresión suya, su transposición en palabra poética, era aún muy deficitaria. El fundamento de lo que Borges calificaría más tarde de “tamaño” de su esperanza, era, a su vez, ilimitado:

¡Qué taciturno estaba Buenos Aires, entonces! De su dura grandeza, dos veces millonaria de almas posibles, no se elevaba el surtidor piadoso de una sola estrofa veraz y en las seis penas de cualquier guitarra cabía más proximidad de poesía que en la ficción de cuantos simulacros de Rubén o de Luis Carlos López infestaban las prensas. (p. 26.)

La realidad subjetiva fundaba así un subjetivismo romántico que desembocaría en el intento de *sustituir* lo real. La descripción que hace Borges de su generación y su actitud constituye un importante documento, a la vez que entrega una muy valiosa descripción de lo que él veía como fundamental en su mismidad humana y literaria:

La juventud era dispersa en la sombra y cada cual juzgábase solo. Éramos semejantes al enamorado que afirma que su pecho es el único enorgullecido de amor y a la encendida rama sobre la cual pesa septiembre y que no sabe de las alamedas en fiesta. Con orgullo creíamos en nuestra soledad ficticia de dioses o de islas florecidas y excepcionales en la infecundidad del mar y sentíamos ascender a las playas de nuestros corazones la belleza urgente del mundo, innumerablemente rogando



que la fijásemos en versos. Los novilunios, las verjas, el color blando del suburbio, los claros rostros de las niñas, eran para nosotros una obligación de hermosura y un llamamiento a ejecutivas audacias. (pp. 26-27.)

La sustitución de la realidad se llama metáfora. Su descubrimiento y articulación tienen el doble sentido de agregar algo cualitativo a la creación natural de Dios y a la causalidad propia del universo:

Dimos con la metáfora, esa acequia sonora que nuestros caminos no olvidarán y cuyas aguas han dejado en nuestra escritura su indicio, no sé si comparable al signo rojo que declaró los elegidos al Ángel o la señal celeste que era promesa de perdición en las casas, que condenaba la Mazorca. Dimos con ella y fue el conjuro mediante el cual desordenamos el universo rígido. Para el creyente, las cosas son realización del verbo de Dios –primero fue nombrada la luz y luego resplandeció sobre el mundo–; para el positivista, son fatalidades de un engranaje. La metáfora, vinculando cosas lejanas, quiebra esa doble rigidez. La fatigamos largamente y nuestras vigiliass fueron asiduas sobre su lanzadera que suspendió hebras de colores de horizonte a horizonte. Hoy es fácil en cualquier pluma y su brillo –astro de epifanías interiores, mirada nuestra– es numerosa en los espejos. (pp. 27-28.)

La metáfora es, con toda su ambición renovadora, repetición creadora. Hacia 1925, Jorge Luis Borges la valoraba precisamente en cuanto que potencial renovación, pero por ello la metáfora debía perder su rango estilístico absoluto y exigía ser sustituida, en lo esencial, por una poética que descubre lo absolutamente nuevo en su única expresión:

Pero no quiero que descansemos en ella y ojalá nuestro arte olvidándola pueda zarpar a intac-  
tos mares, como zarpa la noche aventurera de  
las playas del día. Deseo que este ahínco pese  
como una aureola sobre las cabezas de todos y  
he de manifestarlo en palabras. (p. 28.)

La nueva poética debe ser ante todo absolutamente crea-  
dora. Esto *no* quiere decir que ella debe inventar mundos  
sustitutivos del real, sino que debe encontrar la perma-  
nente novedad en el mundo dado. El nuevo mundo en  
que cada vez va siendo el mundo cotidiano. Sólo así se lo-  
gra superar la travesura intrascendente y la hechicería es-  
tilística que no tiene nada real por decir y puede encon-  
trar la auténtica creación:

La imagen es hechicería. Transformar una  
hoguera en tempestad, según hizo Milton, es  
operación de hechicero. Trastocar la luna en  
un pez, en una burbuja, en un cometa –como  
Rosetti lo hizo– es menor travesura. Hay al-  
guien superior al travieso y al hechicero. Ha-  
blo del semidiós, del ángel, por cuyas obras  
cambia el mundo. Añadir provincias al Ser,  
alucinar ciudades y espacios de la conjunta  
realidad, es aventura heroica. Buenos Aires  
no ha recabado su inmortalización poética.  
En la pampa, un gaucho y el diablo payaron  
juntos; en Buenos Aires no ha sucedido aún  
nada y no acredita su grandeza ni un símbolo  
ni una asombrosa fábula ni siquiera un desti-  
no individual equiparable al Martín Fierro.  
Ignoro si una voluntad divina se realiza en el  
mundo, pero si existe fueron pensados en ella  
el almacén rosado y esta primavera tupida y  
el gasómetro rojo. (¡Qué gran tambor de jui-  
cios finales ese último!) Quiero memorar dos  
intentos de fabulización: uno el poema que  
entrelazan los tangos –totalidad precaria,



ruin, que contradice el pueblo en parodias y que no sabe de otros personajes que el compadrito nostálgico, ni de otras incidencias que la prostitución—, otro el genial y soslayado Reciénvenido de Macedonio Fernández. (pp. 28-29.)

El programa literario del joven Borges incluía la relación a la eternidad, a la máxima abstracción y a la así alcanzada universalidad. Pero sin ser jamás un folklorismo costumbrista trivializador, esa vinculación al verbo eterno era sólo obtenible a través del encontrar el verbo de lo inmediato. Las nuevas y originales “provincias del Ser” son las que ya están aquí, sin ser vistas aún. El programa exige la creación de un sujeto que ingresa al mundo que él mismo crea *en* el mundo cotidiano, y que él mantiene vivo en la obra. En el párrafo final de este ensayo, el joven Borges nos deja ver una suerte de síntesis en la que también aparece, desdibujado, el Borges tradicional. Aquí, sin embargo, unido a los supuestos de la época:

Una ilustración última. Ya no basta decir, a fuer de todos los poetas, que los espejos se asemejan a un agua. Tampoco basta dar por absoluta esa hipótesis y suponer, como cualquier Huidobro, que de los espejos sopla frescura o que los pájaros sedientos los beben y queda hueco el marco. Hemos de rebasar tales juegos. Hay que manifestar ese antojo hecho forzosa realidad de una mente: hay que mostrar un individuo que se introduce en el cristal y que persiste en su ilusorio país (donde hay figuraciones y colores, pero regidos de inmovible silencio) y que siente el borchorno de no ser más que un simulacro que obliteran las noches y que las vislumbres permiten. (p. 29.)

## “Examen de metáforas”

La reflexión del joven Borges sobre la relación entre el ser y el pensar, la realidad y la ficción, la certeza y la fantasía se concentró, hacia 1925, en una teoría literaria que tematizó ante todo el fenómeno del metaforizar. El cambio y transformación de la realidad *dada* tal como ellas fueron definidas en “La nadería de la personalidad” y “La encrucijada de Berkeley”, la necesidad de encontrar un sujeto capaz de convertir el mundo en el territorio de un país de las maravillas se articulará en un examen literario del fenómeno fundamental que es la metáfora. En este artículo, uno de los más extensos de las *Inquisiciones*, Borges tratará el asunto en tres fases: “Su principio”, “Su inasistencia en la lírica popular” y “Su ordenación”.

“Su principio” comienza por exponer el *status quaestionis*:

Los preceptistas Luis de Granada y Bernard Lamy se acuerdan en aseverar que el origen de la metáfora fue la indigencia del idioma. La traslación de los vocablos se inventó por pobreza y se frecuentó por gusto, arbitra el primero. La lengua más abundante se manifiesta alguna vez infructuosa y necesita de metáforas, corrobora el segundo. (p. 65.)

Toda una forma de metafísica parece confirmar estas dos tesis clásicas:

Algún detenimiento metafísico reforzará impensadamente ambas afirmaciones: el mundo aparential es un tropel de percepciones barraustadas. Una visión de cielo agreste, ese olor como de resignación que alientan los campos, la gustosa acrimonia del tabaco enardeciendo la garganta, el viento largo flagelando nuestro camino y la sumisa rectitud de un bastón ofreciéndose a nuestros dedos, caben aunados en



cualquier conciencia, casi de golpe. El idioma es un ordenamiento eficaz de esa enigmática abundancia del mundo. Lo que nombramos sustantivo no es sino abreviatura de adjetivos y su falaz probabilidad, muchas veces. En lugar de contar frío, filoso, hiriente, inquebrantable, brillador, puntiagudo, enunciamos puñal, en sustitución de ausencia de sol y progresión de sombra, decimos que anochece. (pp. 65-66.)

La estructuración que consigue el lenguaje mediante la metáfora es importante, pero no se trata de una función puramente pragmática. El sentido común, el dualista y también el idealista pueden abrirnos, cada uno a su manera, un acceso a una nueva forma de entender e interpretar el lenguaje y a lo que implica su virtualidad metafísica:

Nadie negará que esa nomenclatura es un grandioso alivio de nuestra cotidianeidad. Pero su fin es tercamente práctico: es un prolijo mapa que nos orienta por las apariencias, es un santo y seña utilísimo que nuestra fantasía merecerá olvidar alguna vez. Para una consideración pensativa, nuestro lenguaje —quiero incluir en esta palabra todos los idiomas hablados— no es más que la realización de uno de tantos arreglamientos posibles. Sólo para el dualista son valederos su traza gramatical y sus distinciones. Ya para el idealista la antítesis entre la realidad del sustantivo y lo adjetivo de las cualidades no corrobora una esencial urgencia de su visión del ser: es una arbitrariedad que acepta a pesar suyo, como los jugadores en la ruleta aceptan el cero. (p. 66.)

La reflexión sobre el lenguaje, hecha desde este primer punto de vista, termina necesariamente en un balance de su pobreza a la vez que en un imperativo por enriquecerlo con espacios significativos realmente nuevos:

Ninguna prohibición intelectual nos veda creer que allende nuestro lenguaje podrán surgir otros distintos que habrán de correlacionarse con él como el álgebra con la aritmética y las geometrías no euclidianas con la matemática antigua. Nuestro lenguaje, desde luego, es demasidamente visivo y táctil. Las palabras abstractas (el vocabulario metafísico, por ejemplo) son una serie de balbucientes metáforas, mal desasidas de la corporeidad y donde acechan enconados prejuicios. Buscarle ausencias al idioma es como buscar espacio en el cielo. La inconfidencia con nosotros mismos después de una vileza, el ruidoso y amenazador ademán que muestran en la madrugada las calles, la sencillez del primer farol albriciando el confiado anochecer, son emociones que con certeza de sufrimiento sentimos y que sólo son indicables en una torpe desviación de paráfrasis. El lenguaje —gran fijación de la constancia humana en la fatal movilidad de las cosas— es la díscola forzosidad de todo escritor. Práctico, inliterario, mucho más apto para organizar que para conmover, no ha recabado aún su adecuación a la urgencia poética y necesita troquelarse en figuras. (pp. 66-67.)

En toda esta época, Borges es de la opinión fundamental de que la realidad histórica y espiritual de Buenos Aires ya ha suministrado un substrato completo a partir del cual se hace urgente construir un arte y un pensamiento universal a la altura de ese reservario. La cuestión central relativa a la metáfora será analíticamente confrontada así a uno de los momentos constitutivos de la realidad bonaerense: el lenguaje popular articulado en lírica. La comparación entre el lenguaje popular y el ilustrado deviene así instancia de jurisprudencia.

El *status quaestionis* y sus limitaciones teóricas son puestas en evidencia desde un inicio:



Esa apetencia de uniformidad justiciera que informa tantas opiniones, ha prejuzgado que la lírica popular no es menos numerosa de metáforas que la culta. Dos causas discernidas colaboran en esa especie: una esencial y la otra accidental. La esencial es la falsa oposición que establecieron los románticos entre la versificación académica, considerada con falsía como una ineficaz jactancia de trabas, y la espontaneidad del pueblo. Este contraste tiene la rareza de ser ficticio de ambos lados. En el academismo cabe mucho fervor y buena prueba de ello es que a las épocas de docto rebuscar siguen las épocas barrocas. La imitación erudita es invariable prólogo de los afligimientos verbales.

La otra falacia estriba en suponer que toda copla popular es improvisación. Pocos versos habrá menos repentizados que esos cantares públicos, que rebosantes de guitarra en guitarra, son rehechos por cada nuevo cantaor. De cada copla suelen convivir diversas lecciones, que ya no incluyen la primitiva tal vez. La causa accidental es el vistoso y llamativo prestigio que para los literatizados muestra la imagen. En la eventualidad de algunas coplas metafóricas, propagadas en demasía, se ha creído dar con el canon. (pp. 67-68.)

La demostración más general de la “infrecuencia de metáforas en las coplas anónimas” la hace Borges a partir de la recopilación de cantares hecha por Rodríguez Marín y publicada en Sevilla en 1883:

Donde son turbamulta los testigos, no han de faltar muchísimos que me desmientan, pero llevo razón en lo esencial. Apartando muchas hipérboles que luego manifestaré, todas las tras-

laciones populares están en aquellas equivalencias sencillas que confunden la novia con la estrella, la niña con la flor, los labios y el clavel, la mudanza y la luna, la dureza y la piedra, el gozamiento de un querer y el viñedo. Claras imágenes ante cuya lisa evidencia es dócil todo corazón y cuyo inicial pecado de hallazgo fueron ungiendo y perdonando los siglos. (pp. 68-69.)

La situación es completamente diferente en lo relativo a las hipérboles:

La poesía del pueblo, nada curiosa de comparaciones, se desquita en hipérboles altivas. Esto no es asombroso, pues hay una esencial semejanza entre ambas figuras. La metáfora es una ligazón entre dos conceptos distintos; la hipérbole es ya la promesa del milagro. Con esperanza casi literaria manifestó el salmista: *Los ríos aplaudirán con la mano y juntamente brincarán de gozo los montes delante del Señor*. Con esa misma voluntad de magia, con ese ahínco milagroso, dicen los cantaores (obra citada, 2):

1599

Cuando mi niña ba a misa  
La ilesia se resplandece;  
Hasta la yerva que pisa  
Si está seca, reberdese.

1513

El naranjo de tu patio  
Cuando te acercas a él  
Se desprende de las flores  
Y te las hecha a los pies.

1389

Cuando b'andando  
Rosas y lirios ba derramando.



Grandiosa hipóbole, ya sin ahínco de alucinación, es esta que copio:

2775

Quisiera ser el sepulcro  
Donde te van a enterrar,  
Para tenerte abrazada  
Por toda la eternidad. (pp. 69-70.)

Este momento de su artículo lo termina Borges con una reflexión acerca de la “parcidad de metáforas en la poesía popular y el vocinglero alarde que hacen de ellas los literatos cultos”:

Quiero añadir alguna observación sobre la parcidad de metáforas en la poesía popular y el vocinglero alarde que hacen de ellas los literatos cultos. La aclaración es fácil. Al coplista plebeyo, constreñido por la costumbre no sólo a ciertos temas sino a un manejo tradicional de estos temas, no puede interesarle la metáfora nueva, cuyo efecto más inmediato es el azoramiento. Sorpresa y burla se le antojan sinónimos. Las anchas emociones primordiales —dolor de ausencia, regocijo de un amor contestado, ensalzamiento de la novia— son las únicas poetizables para su instinto. Le atrae lo sobresaliente que hay en toda aventura humana, no las parciales excepciones.

Al literato le interesa su vida, su costumbre de vida en función de semejanza con los existires ajenos.

El coplista versifica lo individual; el poeta culto, lo meramente personal. (Una psicología desaliñada suele confundir ambos términos, pero ellos no son contrarios. Diré un ejemplo. La personalidad no colabora en el acto genésico, donde se manifiesta por entero la individualidad). (pp. 70-71.)

La opción fundamental del Borges de esta época por la expresividad como el criterio estético fundamental y que en *El idioma de los argentinos* vinculará a Benedetto Croce, es ya determinada aquí en su sentido más relevante. Expresividad, carácter, no equivalen a la pura "novedad", a los siempre renovables "despuesismos" que provocan "azoramiento". Referido a las "anchas emociones primordiales" y con ello a "lo sobresaliente que hay en toda aventura humana" el arte popular, cuando es bueno, es expresión nueva y renovada, absolutamente original, de lo que no cambia. La oposición entre lo individual (lo que es propio de todo individuo, lo de general que advierto en mi "aventura") y lo personal (la forma exclusiva según la cual vivo) adquiere una relevancia fundamental. Pero al no afirmarla como contrariedad antagónica, Borges adviene a un concepto profundamente humano de la relación entre universalidad y singularidad en la vida. No es extraño así, que el ejemplo al cual recurre para mostrar el vínculo, sea el del *acto genésico*. El mismo que en *El idioma de los argentinos* y en relación a Quevedo le servirá para mostrar el momento de eternidad que vive en la vida cotidiana, armonizándola y elevándola al mismo tiempo. Una vez más se deja ver la irreductible oposición entre un Borges que por entender lo fundamental de lo humano es capaz de encontrar un acceso, incluso privilegiado, a la sexualidad y un otro Borges que, por haber perdido el vínculo a lo individual y lo personal, tenía que limitarse a un texto tan asexuado como deshumanizado.

El tercer momento del ensayo se refiere a la *ordenación* de los elementos que deberían componer la ejecución del texto lírico. Borges formula así el programa:

Allende la secuencia de traslaciones que ya legalizaron los preceptos clásicos, he concertado la siguiente ordenanza que a pesar de ser incompleta es apta para evidenciar la podredumbre de los elementos que componen la lírica. (p. 71.)



La larga cita en que Borges enuncia su teoría lírica es de enorme importancia: no sólo porque a través de ella tenemos acceso al *laboratorio* en el que el poeta elabora sus obras, sino porque nos muestra la impresionante capacidad crítica (de *lector* y creador) en que el joven Borges fundaba su opinión.

La ordenación y el sentido de las metáforas que Borges propone se agrupa en nueve casos:

PRIMERO:

*La traslación que sustantiva los conceptos abstractos.*

Es artimaña de hombre sensitivo a quien lo aparential ajeno del mundo se le antoja más evidente que la propia conciencia de su yo.

Ejemplos:

Palabras como remordimiento, gloria, cultura.

La estrofa:

*Mas nos llevan los rigores  
Como el pampero a la arena.* (Martín Fierro).

SEGUNDO:

Su inversión: *La imagen que sutileza lo abstracto.*

Es artimaña propia de insensuales y de meditabundos y es muy escasa aún.

Ejemplos:

*Las hojas soñolientas y cansadas de sol.*  
(Lenau).

La estrofa:

*Y palomas violentas salen como recuerdos  
De las viejas paredes arrugadas y oscuras.*  
(Herrera y Reissig).

TERCERO:

*La imagen que aprovecha una coincidencia de formas.*

Es artimaña muy vistosa y traviesa, más eficaz para asombrar que para enternecer.

Ejemplos:

*Los pájaros remando con las alas.* (Virgilio).

*La luna equiparada a un cero, a un girasol, a una jofaina, a un trompo, a una calavera, a un ovillo, a un semáforo, a una pantalla, a una moneda, a un globo, a un as deoros.* (Lugones).

CUARTO:

*La imagen que amalgama lo auditivo con lo visual, pintarrajeando los sonidos o escuchando las formas.*

Es artimaña tan usual que toda erudición por indigente que sea puede ostentarse generosa en mostrarla. De paso, cabe recordar los dogmas que acerca del color de las vocales fueron propuestos por los simbolistas —tal vez en pos de incitaciones de asombro— y que tras de haber atareado la estupidez internacional de los doctos, fueron adjudicados al olvido.

Ejemplos:

*Tacitum lumen-luz callada.* (Virgilio).

*Voz pintada, canto alado.* (Quevedo, a un pájaro canoro).

*El esplendor sangriento que el día en alejándose lanza como una maldición.* (Browning).

*El horizonte se ha tendido  
como un grito a lo largo de la tarde.*  
(Norah Lange).



QUINTO:

*La imagen que a la fugacidad del tiempo da la fijeza del espacio.*

Ejemplos:

*Cuando su cabellera está dispuesta en tres oscuras trenzas, me parece mirar tres noches juntas. (Las 1.001 noches).*

*Una última noche, angosta como un lecho, leñosa, rectangular y húmeda. (J. Becher).*

SEXTO:

*La inversa: La metáfora que desata el espacio sobre el tiempo.*

Ejemplos:

*El puente como un pájaro vuela encima del río.  
(Hölderlin).*

*El acueducto, gran galope de piedra a través de los campos. (Ramón).*

*Los arco iris saltan hípicamente el desierto.  
(Guillermo de Torre).*

SÉPTIMO:

*La imagen que desmenuza una realidad, rebajándola en negación.*

*Es artimaña predilecta de todos nuestros clásicos que abatieron a pura nadería la inestabilidad de las cosas.*

Ejemplos:

*Que pasados los siglos, horas fueron.  
(Calderón).*

*El hombre es nadería consciente de sí mismo.  
(Julius Bahnsen).*

OCTAVO:

La inversa: *La artimaña que sustantiva negaciones.*

Ejemplos:

*Por la oscura región de nuestro olvido.*  
(Garcilaso).

*Habla el silencio allí.* (Cervantes).

*...eran tantos ausentes en el café que al faltar una persona más, ya no cabe...*  
(Macedonio Fernández).

NOVENO:

*La imagen que para engrandecer una cosa aisla la multiplica en numerosidad.*

Conviene recordar aquí el *pluralis maiestaticus* de los teólogos y la hechura plural del nombre Elohim que adjudica a Dios la Escritura. Plural es asimismo la voz behemoth que en el libro de Job es la designación de un monstruo temible.

Ejemplos:

*Me arremetió el tropel de un borracho bostezador de bodegas.* (Torres Villarroel).

*Toda la charra multitud de un ocaso.* (J. L. B.).

Hacia el final de su ensayo, Borges entrega una suerte de catálogo de obras literarias en las cuales es posible encontrar un conjunto de combinaciones metafóricas:

Hay libros que son un señalamiento de la enteriza posibilidad metafórica de un alma o de un estilo. En castellano deben señalarse como vivas almácigas de tropos los sonetos de Góngora; la Hora de todos, de Quevedo; los Pere-



grinos de Piedra de Herrera y Reissig; el Divino Fracaso, de Rafael Cansinos Assens y el Lunario sentimental, de Lugones. Un ordenamiento que bastase para la intelección total de las metáforas que cualquier libro de los antedichos incluye, sería –tal vez– aplicable a toda la lírica, y su escritura no ofrecería grandes trabas. Tal sistema sólo parecerá imposible a quienes niegan el infinito poder arreglador de nuestra inteligencia. A Eugenio Montes le regalo esta geométrica soñación. (p. 75.)

En las “Advertencias” que Borges incluyó al final de sus *Inquisiciones* caracterizó el ensayo de la siguiente forma:

Una retórica que partiese, no del arreglamiento de los sucesos literarios actuales a las formas ya prefijadas de la doctrina clásica, sino de su directa contemplación y que legislase la greguería, a la novela confesional y la figuración contemporánea de las figuras de siempre, fue ambición de mi pluma. EXAMEN DE METÁFORAS es un capítulo de esa posible retórica. (p. 160.)

### **“Ejecución de tres palabras”: un hospicio de palabras desahuciadas**

Los nueve principios de orientación en la composición de la lírica se refieren a la articulación de términos en juicios. La armonización entre teoría literaria y estética/ontología será finalmente ilustrada por el joven Borges en el momento más elemental del lenguaje: las palabras. Es ya en algunas de ellas que todo un espíritu con concepción del mundo logrará encarnarse. No sólo hay tipos de combinación de frases, sino también palabras que *en sí mismas* determinan, para bien o para mal, el estilo, sus supuestos y sus consecuencias:

San Agustín –hombre que invoco adrede para fortalecer la opinión de quienes me juzgan agusanado de antiguallas– escribió una vez que, en el discurso, habíamos de apreciar la verdad y no las palabras: *In verbis verum amare non verba*. Conjeturando que una verdad sin palabras, quiero decir un pensamiento sin enunciación, es un antojo asaz difícil, quizá convenga más parafrasear lo antedicho y apuntar prolijamente que en el discurso no hemos de consentir vocablos horros de contenido sustancial. Basta hojear un poema rubenista para convencerse que existen esas palabras fantásticas, más enclenques que una neblina y gariteras como naipe raspado. (p. 153.)

Tras un pequeño grupo de palabras que componen toda una nomenclatura, Borges ve una concepción de la vida que le resulta profundamente extraña y hostil y ve salir de ella un género de poesía perjudicial en tanto que artificial. No son por eso sólo “algunas palabras” las que él someterá aquí a examen, sino el todo significativo que ellas componen.

Yo, ante la afrancesada secta de voces que embolisman la charla, descalabran toda cuartilla y salen fatalmente a relucir en las composiciones de quienes se dedican a vocear nubes y a gesticular balbuceos, he determinado alzar un Dos de Mayo en estos apuntes. Apuntes que para la jerigonza ritual de los novecentistas serán un síntoma de inquisición y unos garabatos de hoguera. (pp. 153-154.)

Las palabras sometidas a inquisición serán tres: “inefable”, “misterio” y “azul”. La crítica que hace Borges sirve así no sólo como un ejercicio formalista, sino como una aplicación particular de su principio por el cual la viabilidad lírica depende del significado, la estética de la ontología:



Empezaré quemando la palabra INEFABLE.

Este adjetivo sucede en todos los escritos, y es un conmovedor desvarío de los que generosamente lo desparraman el no haberse jamás parado a escudriñarle la significación y desenterrarle la estirpe. "Inefable" es, por definición etimológica, aquello que no alcanza las palabras. Aplicarlo a cualquier sustantivo es, pues, una confesión de impotencia, y escribir, por ejemplo, "tarde inefable", equivalente a decir: A mí no se me ocurre nada... o No he logrado encontrar el adjetivo definidor de la tarde. Además, como si ya no fuese bastante aventurada la viaraza de andar enjaretando una palabra que a semejanza de sus congéneres infinito, inenarrable, inextenso, es una simple casualidad gramatical permitida por la arbitraria costumbre de conceder al prefijo "in" una significación negativa, los que así obran tienen la usanza perversa de llamar inefables a los momentos de máxima intensidad de sentir, que son precisamente los de más pronta expresión y constituyen la permanencia de la lírica y la tragedia. Inefable podría denominarse acaso la cotidianería de la vida, pero nunca los besos, las miradas y la contemplación del cielo. (pp. 154-155.)

El proyecto del joven Borges era uno de modernidad. La actividad del entendimiento (la mirada al espejo) que constituye e instituye a su objeto, es transparente a sí misma, es explicable y visible, la "intensidad del sentir", esto es, los momentos que constituyen los significados permanentes, no son ni trascendentes ni inalcanzables. Por el contrario, su proyecto poético es el de elaborar una lírica en que se revele lo de "más pronta expresión". La consecuencia crítica y su correspondiente crítica literaria devienen así extremas:

Los que negando esto, negaren la eficacia del lenguaje y creyeren que hay cosas inefables, deberán suspender acto continuo el ejercicio de la literatura y sólo despabilarse de vez en cuando las entendederas hojeando el Ermitaño Usado, los poemas de Arrieta o cualquier otro consciente desbarajuste de frases... (p. 155.)

El *misteriosismo*, clave del romanticismo y, curiosamente, también de la posmodernidad borgiana que ha de vivir de los enigmas y su articulación en laberinto, encuentra aquí su más extrema negación:

Ahora viene el zarpazo contra la palabra MIS-TERIO que es santo y seña de los poetas rebañeros. No desconozco las sofisterías que abogan en su favor: el prestigio teológico que las ensalza, la insinuación de las fiestas de Eleusis, la supuesta enormidad que encajona y lo demás. Con todo y a pesar de esas mentirosas ventajas, estoy convencido que es una trampa su numeroso empleo. (p. 155.)

La estructura de su argumentación se vuelve a repetir aquí. Es de la ontología que él pasa a la lírica, de una ontología fundada en una suerte de sentido común a un uso de las palabras que pueden ser vehículo de expresividad:

Mis razones son éstas: La poesía no es para mí la expresión de aquel azoramiento ante las cosas, de aquel asombro del Ser que todos hemos sentido tras de un suceso excepcional o sencillamente después de una disputa metafísica, sino la síntesis de una emoción cualquiera, que si es clara y precisa, no ha nunca menester vocablos inhábiles y borrosos como misterio, enigma y otros semejantes. El asombro e inquietud que esas palabras dicen es lo contrario del pleno adentramiento espiritual que la poe-



sía supone: adentramiento que no hay que confundir con las ligazones corrientes que ata la ley de causalidad, pero que es tan real como aquéllas. Tampoco hemos de arrimar la poesía entera a la mística, según muchísimos han hecho, e imaginar que el tal adentramiento equivale a un hallazgo de afinidades ocultas y parentescos escondidos; en realidad, no hay tales armazones ni recovecos soterrados, y equivocarse de medio a medio los que creen en el alma de las cosas. Las cosas sólo existen en cuanto las advierte nuestra conciencia y no tienen residuo autónomo alguno. (pp. 155-156.)

La eliminación del *misterio* y el *enigma* como criterios estéticos fundamentales encontrará su plenitud en *El tamaño de mi esperanza* y en *El idioma de los argentinos*. Pero ya aquí la cuestión fundamental había quedado plenamente establecida. El posmodernismo posterior, irracionalista y formalista, pese a querer depurar las significaciones hasta el grado más extremo, vaciándolas de unicidad, no logrará desvincularse de lo enigmático, misterioso e inefable como motivo literario fundamental. Por el contrario, es precisamente gracias a ese formalismo extremo que Borges aumentará la presencia —por ausencia— de lo misterioso inalcanzable. Aquí, en cambio, la razón que comprende es transparencia, también y precisamente de lo elemental y primero, nunca misterio y ocultación. Es vigencia de la superficie y la claridad y por eso mismo nunca superficial ni ocultación amanerada:

La actividad metafórica es, pues, definible como la inquisición de cualidades comunes a los dos términos de la imagen, cualidades que son de todos conocidas, pero cuya coincidencia en dos conceptos lejanos no ha sido vislumbrada hasta el instante de hacerse la metáfora. Así, cuando San Juan de la Cruz relata: “Y el ventalle de cedros aire daba”, la semejanza que establece entre un abanico y los árboles

no está ni en la verdad científica ni en trabazon-  
es misteriosas y sí en la yuxtaposición de  
frescura y apacible meneo: aspectos que todos  
—aisladamente— conocen. (p. 156.)

La tercera palabra examinada es *azul*. El análisis se dirige  
también aquí a una virtualidad expresiva. Deviene crítico  
en cuanto a que la frecuencia del uso es antecedida por  
una cierta carencia de significado:

Mi postrer ofensa va enderezada contra el  
universal y cortesano y debilitado vocablo  
AZUL que apicarado de gandules, frondoso de  
abedules y a veces impedido de baúles, se  
arrellana por octosílabas y sonetos en los sitia-  
les donde antaño pontificaron los rojos con su  
arrabal de abrojos, rastros y demás asperezas  
consabidas.

Apareado a nombres abstractos el adjetivo  
*azul* nadie dice. La indecisión que suelen  
mostrar esos nombres no ha menester las adi-  
cionales neblinas con las cuales el suso menta-  
do epíteto las borronea. Bástame copiar un  
ejemplo —que pudiera también serlo de metá-  
fora turbia— para señalar cómo la palabreja de  
que hablo, antes despinta que define. Dice un  
compatriota nuestro, en verso que ha espolea-  
do admirativos asombros:

*Esa fiebre azulada que nutre mi quimera.*  
(p. 157.)

El examen crítico de la palabra como tal no puede ser di-  
rigido ni por una opción objetivista ni por una meramen-  
te subjetivista. También aquí encuentran su aplicación  
consecuente la mirada y su objeto en el espejo:

Y pues de azul hablamos, aludiré a cierta con-  
troversia de tintorería literaria que nos alboro-  
ta desde hace un siglo y cuyo sujeto es el color



de la noche. Desde que Juan Pablo Richter lo proclamó, la noche es azul. Antes fue sempiternamente renegrida. La tal contrariedad escandaliza a Martínez Sierra, que en no sé qué recoveco de su Glosario Espiritual increpa a los poetas que durante tanto tiempo amancillaron con adjetivación proterva el cielo nocturno y les acusa de haberlo jamás contemplado. Yo no creo tal cosa. Y pues el altercado no atañe propiamente a la pintura sino a las letras, no hemos de resolverlo asomándonos al patio y clavando nuestra curiosidad en las alternativas del cielo. (pp. 157-158.)

El verdadero significado y estatuto poético de *azul* o negro debe ser buscado en la estructura de la mirada puesta en la noche para encontrarse con ella en el texto expresivo o inexpressivo:

Yo, por mi parte, me arrimo a la siguiente componenda: Ambos bandos –nochinegristas y nochiazulistas– llevan razón. Los clásicos tuvieron de la noche un concepto de cosa dura, lóbrega, hostil, que halló cabida en lo de *negro*, útil además como antítesis del esplendor que muestra el día. Ciega noche, afirmó Quevedo. Noche cansada... noche pavorosa, escribió Shakespeare. Los románticos la consideraron en cambio como una época de placentera mansedumbre o de felina suavidad e hicieron bien en azulearla. La noche sobre el mundo vivamente se abate –con sus cálidas sombras y su olor de combate–, declara Lugones, literatizando la visión antedicha. (p. 158.)

La afición de Borges a la opción *azul* la testimonia en un paréntesis de poesía en prosa:

(Oh fácil y acariciador y dulce traslado que emancipando de su horror antiguo la noche, la vuelves comparable no a la ceniza fatigosa del día que ardió en hoguera del poniente, sino a la selva que conmovida de activísima savia florecerá en regalo de aurora, oh tú, metáfora bisoña que has trasmutado en arrimadero de besos la carcelaria y dura tiniebla, en increpándote, vuélvase dulzura mi burla, pues de las hondonadas del corazón me despiertas las noches de la patria, fragantes como un ramo de alhucema y aventureras como un barco sin rumbo.) (pp. 158-159.)

El final del artículo remite al humor, otra de las vertientes fundamentales del Borges joven:

Con este brusco empujón lírico doy fin a las apuntaciones presentes, encomendando a algún estudiantón de mal humor, buenos odios, breve inventiva y voluntad barroqueña la escritura de un libro que podría intitularse "Hospicio de Palabras Desahuciadas". Para compaginarlo basta enristrar en orden alfabético todas las palabras que ha escrito en el curso de su vida Rafael Lasso de la Vega y remacharles notas puntiagudas. (p. 159.)



## **La palabra extranjera: Inglaterra, España y la senilidad de Europa**

La peculiar concepción de la vida del joven Borges se articuló no sólo en una ontología, una estética y una explicación del sujeto, sino que condujo a una originalísima forma de crítica literaria. Ella constituye la parte mayor de las *Inquisiciones*. Las he ordenado según la estructura temática que ellas enuncian y de acuerdo al modo en que esas incursiones críticas enuncian e ilustran los principios de la ontología, la estética y la teoría literaria que las fundan. La primera parte, la palabra extranjera, incluye los ensayos en torno a Joyce, Browne, Fitzgerald, Quevedo, Torres Villarroel, Unamuno, Cansinos Assens y Gómez de la Serna.

### **“El «Ulises» de Joyce”:<sup>12</sup> al orden del mundo por el desorden de lo trivial**

El ensayo comienza describiendo el *status quaestionis* de la ocupación con el libro magistral de Joyce por entonces recién publicado y en vías de convertirse en un clásico de la literatura contemporánea:

Soy el primer aventurero hispánico que ha arribado al libro de Joyce: país enmarañado y montañaraz que Valery Larbaud ha recorrido y cuya contextura ha trazado con impecable precisión cartográfico (N.R.F., tomo XVIII) pero que yo reincidiré en describir, pese a lo inestudioso y transitorio de mi estadía en sus confines. Ha-

blaré de él con la licencia que mi admiración me confiere y con la vaga intensidad que hubo en los viajadores antiguos, al describir la tierra que era nueva frente a su asombro errante y en cuyos relatos se aunaron lo fabuloso y lo verídico, el decurso del Amazonas y la Ciudad de los Césares. (p. 20.)

La ocupación de Borges con el *Ulises* contiene importantes momentos útiles a la reflexión sobre la novela misma, pero ante todo constituye un estupendo modelo para entender al joven Borges. Es precisamente por eso que el defecto deviene virtud cuando él confiesa haber leído el texto sólo en parte:

Confieso no haber desbrozado las setecientas páginas que lo integran, confieso haberlo practicado solamente a retazos y sin embargo sé lo que es, con esa aventurera y legítima certidumbre que hay en nosotros, al afirmar nuestro conocimiento de la ciudad, sin adjudicarnos por ello la intimidad de cuantas calles incluye. (pp. 20-21.)

Como en los otros casos, en una práctica que se repite en *El tamaño de mi esperanza* y *El idioma de los argentinos*, Borges no va a precipitarse en la pura especulación, sino que funda toda su reflexión en una descripción y análisis de la situación histórica y biográfica:

James Joyce es irlandés. Siempre los irlandeses fueron agitadores famosos de la literatura de Inglaterra. Menos sensibles al decoro verbal que sus aborrecidos señores, menos propensos a embotar su mirada en la lisura de la luna y a descifrar en largo llanto suelto la fugacidad de los ríos, hicieron hondas incursiones en las letras inglesas, talando toda exuberancia retórica con desengañada impiedad. Jonathan Swift



obró a manera de un fuerte ácido en la elación de nuestra humana esperanza y el Mikromegas y el Cándido de Voltaire no son sino abaratamiento de su serio nihilismo; Lorenzo Sterne desbarató la novela con su jubiloso manejo de la chasqueada expectación y de las digresiones oblicuas, veneros hoy de numeroso renombre; Bernard Shaw es la más grata Realidad de las letras actuales. De Joyce diré que ejerce dignamente esa costumbre de osadía. (p. 21.)

La biografía intelectual es breve, pero los datos que Borges incluye pueden dar base a ulteriores observaciones:

Su vida en el espacio y en el tiempo es abaricable en pocos renglones, que abreviaré mi ignorancia. Nació el ochenta y dos en Dublín, hijo de una familia prócer y piadosamente católica. Lo han educado los jesuitas; sabemos que posee una cultura clásica, que no comete erróneas cantidades en la dicción de frases latinas, que ha frecuentado el escolasticismo, que ha repartido sus andanzas por diversas tierras de Europa y que sus hijos han nacido en Italia. Ha compuesto canciones, cuentos breves y una novela de catedralicio grandor: la que motiva este apuntamiento. (pp. 21-22.)

La primera caracterización es magistral en lo que dice a Joyce, pero lo es por igual en cuanto a ilustrar los principios en que el joven Borges fundaba su concepción de la vida en la época suya ilustrada:

El *Ulises* es variamente ilustre. Su vivir parece situado en un solo plano, sin esos escalones ideales que van de cada mundo subjetivo a la objetividad, del antojadizo ensueño del yo al transido ensueño de todos. La conjetura, la

sospecha, el pensamiento volandero, el recuerdo de lo haraganamente pensado y lo ejecutado con eficacia gozan de iguales privilegios en él y la perspectiva es ausencia. (p. 22.)

Los motivos fundamentales de los ensayos *metafísicos*, “La nadería de la personalidad” y “La encrucijada de Berkeley”, aparecen aquí plenamente en uso. La superación del objeto y el sujeto tradicionales, cósmicos, y su conversión en actos, actualidades de la vida, en imágenes en las que se “encuentran” la mirada, el objeto y el espejo, parece haber tenido en Kant, Schopenhauer y Spiller un antecedente válido:

Esa amalgama de lo real y de las soñaciones, bien podría invocar el beneplácito de Kant y de Schopenhauer. El primero de entrambos no dio con otra distinción entre los sueños y la vida que la legitimada por el nexo causal, que es constante en la cotidianeidad y que de sueño a sueño no existe; el segundo no encuentra más criterio para diferenciarlos, que el meramente empírico que procura el despertamiento. Añadió con prolija ilustración, que la vida real y los sueños son páginas de un mismo libro, que la costumbre llama vida real a la lectura ordenada y ensueño a lo que hojean la indigencia y el ocio. Quiero asimismo recordar que el problema que Gustav Spiller enunció (*The Mind of Man*, pp. 322-323) sobre la realidad relativa de un cuarto en la objetividad, en la imaginación y duplicado en un espejo y que resuelve, justamente opinando, que son reales los tres y que abarcan ocularmente igual trozo de espacio. (pp. 22-23.)

La originalidad de James Joyce es absoluta. Cabría hacer notar algunos de sus antecedentes, pero ellos nunca podrían hacer desconocer las diferencias creadas en su arte:



Como se ve, el olivo de Minerva echa más blanda sombra que el laurel sobre el venero de Ulises. Antecesores literarios no le encuentro ninguno, salvo el posible Dostoievski en las postrimerías de *Crimen y castigo*, y eso, quién sabe. Reverenciamos el provisorio milagro.

Su tesonero examen de las minucias más irreducibles que forman la conciencia, obliga a Joyce a restañar la fugacidad temporal y a diferir el movimiento del tiempo con un gesto apaciguador, adverso a la impaciencia de picana que hubo en el drama inglés y que encerró la vida de sus héroes en la atropellada estrechura de algunas horas populosas. Si Shakespeare —según su propia metáfora— ...puso en la vuelta de un reloj de arena las proezas de los años, Joyce invierte el procedimiento y despliega la única jornada de su héroe sobre muchas jornadas del lector. (No he dicho muchas siestas.) (p. 23.)

En mi estudio sobre *El tamaño de mi esperanza* referí sobre la función fundamental que tenía la cotidianeidad, la existencia o vida como transcurso trivializable, en el joven Borges. Ella es la forma en que se concretizan “las actualidades” en que surge, renovado, el ensamble de la objetividad, la subjetividad y su reflejo. El programa literario que se deduce de allí no es el de un esfumarse de la realidad en *textos* de generalidad vacía (“universales” de contrabando), sino la afirmación de una lógica universal que se realiza en la vivencia, constitución y praxis de la vida cotidiana. Precisamente es esto lo que Borges destaca en su Joyce de 1925, al enunciar su virtualidad creadora:

En las páginas del *Ulises* bulle con alborotos de picadero la realidad total. No la mediocre realidad de quienes sólo advierten en el mundo las abstraídas operaciones del alma y su miedo ambicioso de no sobreponerse a la

muerte, ni esa otra media realidad que entra por los sentidos y en que conviven nuestra carne y la acera, la luna y el aljibe. La dualidad de la existencia está en él: esa inquietación ontológica que no se asombra meramente de ser, sino de ser en este mundo preciso, donde hay zaguanes y palabras y naipes y escrituras eléctricas en la limpidez de las noches. En libro alguno —fuera de los compuestos por Ramón— atestiguamos la presencia actual de las cosas con tan convincente firmeza. Todas están latentes y la dicción de cualquier voz es hábil para que surjan y nos pierdan en su brusca avenida. De Quincey narra que bastaba en sus sueños el breve nombramiento *consul romanus*, para encender multisonoras visiones de vuelo de banderas y esplendor militar. Joyce en el capítulo quince de su obra, traza un delirio en un burdel y al eventual conjuro de cualquier frase soltadiza o idea, congrega cientos —la cifra no es ponderación, es verídica— de interlocutores absurdos y de imposibles trances.

Joyce pinta una jornada contemporánea y agolpa en su decurso una variedad de episodios que son la equivalencia espiritual de los que informan la Odisea. (pp. 23-24.)

Es precisamente de esta concepción de la realidad y la vida que Joyce realiza en la praxis textual de su *Ulises*, de donde el joven Borges ve emanar una reflexión estilística, una de Joyce y una suya propia, coincidentes:

Es millonario de vocablos y estilos. En su comercio, junto al erario prodigioso de voces que suman el idioma inglés y le conceden cesaridad en el mundo, corren doblones castellanos y siclos de Judá y denarios latinos y monedas antiguas, donde crece el trébol de Irlanda. Su pluma innumerable ejerce todas las figuras retóricas. Cada episodio es exaltación de una arti-



maña peculiar, y su vocabulario es privativo. Uno está escrito en silogismos, otro en indagaciones y respuestas, otro en secuencia narrativa y en dos está el monólogo callado, que es una forma inédita (derivada del francés Edouard Dujardin, según declaración hecha por Joyce a Larbaud) y por el que oímos pensar prolijamente a sus héroes. Junto a la gracia nueva de las incongruencias totales y entre aburdeladas chacotas en prosa y verso macarrónico, suele levantar edificios de rigidez latina, como el discurso del egipcio a Moisés. (pp. 24-25.)

Borges refleja en este su ensayo, su propio programa para alcanzar lo universal desde un fundamento vivido, realizado a partir de la vivencia de “este mundo preciso” en el que se realiza el milagro de estar siendo. Por eso es que su admiración por Joyce es ilimitada:

Joyce es audaz como una proa y universal como la rosa de los vientos. De aquí a diez años —ya facilitado su libro por comentadores más tercos y más piadosos que yo— disfrutaremos de él. Mientras, en la imposibilidad de llevarme el *Ulises* al Neuquén y de estudiarlo en su pausada quietud, quiero hacer más las decentes palabras que confesó Lope de Vega acerca de Góngora: *Sea lo que fuere, yo he de estimar y amar el divino ingenio deste Cavallero, tomando del lo que entendiere con humildad y admirando con veneración lo que no alcanzare a entender.* (p. 25.)

### **“Sir Thomas Browne”<sup>13</sup> o la hermosura como fiesta cuya intención es generosidad**

Este ensayo es una descripción ideal y perfecta de lo que he postulado como la opción filosófica humanista del Borges

de los años veinte. El peculiar eudaimonismo, esto es, la comprensión de la vida como una aventura que nos ha sido dada para pasarlo bien y la correspondiente estrategia vital y literaria a fin de que también el *texto* dé cuenta de esa exigencia, es *encontrada* por el joven Borges ejemplarmente en Thomas Browne. De modo tan originario, que el "crítico" deviene no sólo "lector", sino ante todo, lector "agradecido". Este principio hedonístico de la vida y la literatura como goce y que aparecerá plenamente articulado en 1926 en *El tamaño de mi esperanza* y en *El idioma de los argentinos* es puesto aquí en el vértice mismo del ensayo en cuestión:

Toda hermosura es una fiesta y su intención es generosidad. Los requiebros y cumplimientos fueron sin duda en su principio formas de gratitud y confesión del privilegio con que nos honra el espectáculo de una mujer hermosa. También los versos agradecen. Laudar en firmes y bien trabadas palabras ese alto río de follaje que la primavera suelta en los viales o ese río de brisa que por los patios de septiembre discurre, es reconocer una dádiva y retribuir con devoción un cariño. Lamentadora gratitud son los trenos y la esperanzada el madrigal, el salmo y la oda. Hasta la historia lo es, en su primordial aceptación de romancero de proezas magnánimas. Yo he sentido regalo de belleza en la labor de Browne y quiero desquitarme, voceando glorias de su pluma. (p. 30.)

También aquí la biografía antecede a la estimación teórica y literaria. Pero es una descripción hecha con una muy peculiar simpatía con el proyecto vital que coincide con el que él mismo empezaba a construir:

Antes, he de narrar su vida. Fue hijo de un mercader de paños y nació en Londres en 1605, en otoño. De la Universidad de Oxford obtuvo su licenciatura en 1629 y pasó a estudiar medicina al Sur de Francia, a Italia y a



Flandes: a Montpellier, a Padua y a Leiden. Sabemos que en Montpellier discutió largamente de la inmortalidad del alma con un su amigo, teólogo, "hombre de prendas singulares, pero tan atascado en ese punto por tres renglones de Séneca, que todas nuestras triacas, sacadas de la Escritura y la filosofía, no bastaron a preservarlo de la ponzoña de su error". También relata que, pese a su anglicanismo, lloró una vez ante una procesión "mientras mis compañeros, enceguecidos de oposición y prejuicio, cayeron en excesos de sorna y de risotadas". Toda su vida fue impaciente de las minucias y prolijidades del dogma, pero no dudó nunca en lo esencial: en la aseidad de Dios, en la divinidad del espíritu, en la contrariedad de vicio y virtud. Según su propio dicho, supo jugar ajedrez con el Diablo, sin abandonarle jamás ninguna pieza grande. Ya doctorado, volvió a su patria en 1633. Se dio al ejercicio de la medicina y su investigación y la literatura fueron los dos ojos de su alma. En 1642 la guerra civil asestó su grito en los corazones. Alentó en Browne el heroísmo paradógico de ignorar la insolencia bélica, persistiendo en empeño pensativo, puesto el mirar en una pura especulación de belleza. Vivió feliz y quietamente. Su casa en Norwich —célebre por el doble regalo de su biblioteca erudita y de su espacioso jardín— fue contigua a una iglesia cuyo esplendor oscuro, hecho de sombra y de iluminación de vidrieras, es arquetípico de la obra de Browne. Éste murió en 1682 y la fecha de su cumpleaños fue aniversario de su muerte. A semejanza de don Rodrigo Manrique, dio el alma a Quien se la dio, cercado de su mujer, de hijos y de hermanos y criados. Vivir gustoso el suyo, tramitado a la sombra de un generoso tiempo y sólo sojuzgado a la dicción de esclarecidas voces. (pp. 30-32.)

El joven Borges admira ante todo el aporte literario-cultural de sir Thomas Browne. También aquí, al celebrar el ideal de una síntesis entre prosa literaria y filosofía, Borges testimonia otra de las constantes de su vida:

En Sir Thomas Browne se adunaron el literato y el místico: el *vates* y el *gramaticus*, para expresarlo con latina fijeza. El tipo literario —prefigurado por Ben Jonson, en quien campear ya todos los signos de su clase: el atarearse con la gloria, la reverencia y la preocupación del lenguaje, la urdidura prolija de teorías para legitimar la labor, el sentirse hombre de una época, el estudio de otros idiomas y hasta la presidencia de un cenáculo y organizar banderías— es manifiesto en él. Su belleza es docta y lograda. Latinizó con perfección y en ese sentido su actividad coetánea de Milton es comparable a la ejercida en España por Diego de Saavedra. Supo de letras castellanas y he señalado en sus escritos nuestra expresión beso las manos (sustantivada por él y reemplazada por una zeta la ese inicial) y las voces dorado, armada, noctámbulos y crucero. Nombra las Empresas de Covarrubias y la Monarquía Eclesiástica del jesuita Juan de Pineda, al que censura el citar más autores en ese solo libro (¡mil y cuarenta!) que los necesarios en todo un mundo. Habló también las lenguas italiana, francesa, griega y latina y las frecuentó en sus discursos. Fue novador, pero no a semejanza de los que siguen el asombro y el sacar de quicio al leyente; fue clásico, pero sin mimetismo apasionado ni rigideces de ritual. El gigantesco vocabulario de Shakespeare cayó sobre él como una capa y su ademán fue fácil y noble bajo la blasonadora riqueza. (pp. 32-33).



Otro principio fundamental que quedará explicitado en *El tamaño de mi esperanza* y *El idioma de los argentinos* es formulado aquí primeramente: la esencial vinculación de todo texto a un “destino humano”, a una forma de biografía o autobiografía. En antagónica oposición al Borges conocido en el que la superación de la subjetividad y la objetividad habrían de conducir a un formalismo abstracto vacío y concretado sólo en formas de la cultura, en relaciones intertextuales, aquí la relación necesaria entre texto y *destino* no sólo será impuesta como *conditio sine qua non*, sino que incluso quedará directa y explícitamente vinculada a la moralidad de los actos humanos. El Borges liberal de 1925 alaba a Thomas Browne ante todo como “un hombre justo” que supo conservar y cultivar la decencia cívica, adoptando una actitud de rechazo respecto al pecado original de toda civilización y cultura genuinamente humanas: la discriminación en nombre de algo que no es humano:

Fue un hombre justo. La famosa definición que del orador hizo Quintiliano *vir bonus dicendi peritus*, varón bueno, diestro en el arte de hablar, le conviene singularmente. La pluralidad de sectas y razas, que a tantos suele exacerbar, halló palabras de aceptación en su pluma. Militaban en torno suyo católicos y anglicanos, cristianos y judíos, motilones y caballeros. La serenidad benigna de Browne unifica esos parcialismos. (p. 33.)

Borges incluye en este libro suyo un tesoro adicional y que urge dar a conocer. Se trata de una traducción de Browne. De un texto fundamental para entender la profundidad de su humanismo:

Escribió así: (Religio Medici-2). No me sobresalta la presencia de un escorpión, de una salamandra, de una sierpe. En viendo un sapo o una víbora, no encuentro en mí deseo alguno de recoger una piedra para destruirlos.

Dentro de mí no siento esas comunes antipatías que en los demás descubro: no me atañen las repugnancias nacionales ni miro con prejuicio al italiano, al español o al francés. Nací en el octavo clima, pero paréceme estoy construido y constelado hacia todos. No soy planta que fuera de un jardín no logra prosperar. Todos los sitios, todos los ambientes, me ofrecen una patria; estoy en Inglaterra en cualquier lugar y bajo cualquier meridiano. He naufragado, mas no soy enemigo del golfo y de los vientos: puedo estudiar o asolazarme o dormir en una tempestad. En suma, a nada soy adverso y mi conciencia me desmentiría si yo afirmase que odio absolutamente a ser alguno, salvo al Demonio. Si entre los comunes objetos de odio, hay tal vez uno que condeno y desprecio, es aquel adversario de la razón, la religión y la virtud, el Vulgo: numerosa pieza de monstruosidad que, separados, parecen hombres y las criaturas razonables de Dios, y confundidos, forman una sola y gran bestia de monstruosidad más prodigiosa que la Hidra. Bajo el nombre de vulgo no sólo incluyo gente ruin y pequeña; entre los caballeros hay canalla y cabezas mecánicas, aunque sus caudales doren sus tachas y sus talegas intervengan en pro de sus locuras. (p. 34.)

La estimación de Browne no la funda Borges en un moralismo ingenuo orientado por alguna ideología del "bien". Es más bien una radicalización de su biografismo o vitalismo por el cual la vida (y también los *textos* que ella produce) se mide por su relación con ella misma y son grandes y profundos según sea noble la vida en la que surgieron. El texto literario supone una *experiencia* fundamental y ella sólo puede ser tal en su autorreferencia a la vida misma. Todo lo demás es artificial. Sea referencia a una "verdad en sí", a un "valor" absolutizado, a un Dios o a actos heroicos exteriores (los del santo o el héroe), esa



forma de vida no puede quedar nunca definida por su objeto, sino por la relación que las *actualidades* suyas tienen para con esos objetos. Incluso aquí exigirá Borges el “anonimato” como una condición de la virtud excelsa. Con una segunda traducción magistral de Browne, Borges ilustrará su versión de las cosas anteponiéndoles una teoría literaria. La larga cita es exigida por lo sustancial de sus afirmaciones, ilustrando el contrapunto virtuoso entre ambos escritores:

El párrafo que acabo de traducir es significativo de la habitualidad de Browne, de la cotidianidad de su modo: cosa importante en un autor. Ella, y no aciertos o flaquezas parciales, deciden de una gloria. Diversamente ilustre es éste y más poético que cuantos versos conozco:

Pero la iniquidad del olvido dispersa a ciegas su amapola y maneja el recuerdo de los hombres sin atenerse a méritos de perpetuidad. ¿Qué sino lástima hemos de otorgar al fundador de las Pirámides? Vive Eróstrato que incendió el templo de Diana, casi está perdido el que lo hizo; perdonaron los siglos el epitafio del caballo de Adriano y desbarataron el suyo. Vanamente medimos nuestra dicha con el apoyo de nuestros claros renombres, pues los infames son de igual duración. ¿Quién nos dirá si los mejores son conocidos, quién si no yacen olvidados, varones más notables que cuantos duran en el censo del tiempo? Sin el favor del imperecedero registro, el primer hombre sería tan ignoto como el último y la larga vida de Matusalén fuera toda su crónica. El olvido es insobornable. Los más han de avenirse a ser como si nunca hubieran sido y a figurar en el registro de Dios, no en la noticia humana... En vano esperan inmortalidad individuos, o garantías de recuerdo, en preservaciones bajo la luna: es ilusoria su esperanza, hasta en sus mentiras allende el sol y en sus artificios prolijos para subir al firmamento sus

nombres. La diversa cosmografía de ese lugar ha variado los signos de constelaciones compuestas; piérdese Nemrod en Orión, y Osiris en la Canícula. En los cielos buscamos incorrupción y son iguales a la tierra. Nada conozco rigurosamente inmortal, salvo la propia inmortalidad: aquello que no supo de comienzo, puede ignorar un fin; todo otro ser es adjetivo y el aniquilamiento lo alcanza... Pero el hombre es bestia muy noble, espléndida en cenizas y autorizada en la tumba, solemnizando natiuidades y decesos con igual brillo y aparejando ceremonias bizarras para la infamia de su carne. (*Urn Burial*-1958.) (pp. 34-36.)

El antagonismo completo con el Borges tradicional se deja ver también en la reflexión estilística que Borges incluye en su inquisición a Thomas Browne. La discusión poetológica que aquí se dirige a Góngora y más particularmente al gongorismo, será una constante de toda la época,<sup>14</sup> pero lo que resulta más relevante es constatar la aversión extrema del joven Borges por el “misteriosismo”, la repugnancia respecto a lo que más tarde se transformaría en su paradigma estético y existencial:

Narra Lope de Vega que encareciéndole a un gongorista la claridad que para deleitar quieren los versos, éste le replicó: También deleita el ajedrez. Réplica que sobre sus dos excelencias de enrevesar la discusión y de sacar ventaja de un reproche (pues cuanto más difícil es un juego, tanto es más apreciado) no es otra cosa que un sofisma. No quiero persuadirme que la oscuridad haya sido en momento alguno, meta del arte. Es increíble que generaciones enteras se atareasen a sólo enigmatizar... La cesárea latinidad de Sir Thomas Browne y mi urgencia en justificarlo me llevan a esta reflexión. Hay una crítica idolátrica y torpe que, sin saberlo, personaliza en ciertos individuos



los tiempos y lo resuelve todo en imaginarias discordias entre el aislado semidiós que destaca y sus contemporáneos o maestros, siempre remisos en confesar su milagro. (pp. 36-37.)

Lo fundamental del texto proviene así de una verdadera vinculación con el destino, el personal y el social de una época. En Browne se encuentra Borges empero con una forma especial del culteranismo y que debía resultarle problemática: su proclividad por los latinismos. Borges invierte, sin embargo, los términos y responde al problema precisamente con la razón que la "crítica idolátrica" quiere ignorar: la necesaria relación entre la literatura y la verdad, entendida como universalidad y claridad. Otra antípoda fundamental al Borges conocido:

No creo en tales monstruos y juzgo que la mayor grandeza de un hombre estriba en responder con su tiempo y en ocuparse con los afanes y lizas que son populares en él. Browne alcanzó a latinizar con excepcional eficacia, pero el arrimarse al latín fue voluntad común de los escritores de su época.

Es conjetura mía que la frecuente latinidad de su tiempo no fue un mero halago sonoro ni una artimaña para ampliar el discurso, sino un ahínco de la universalidad y claridad. (p. 37.)

**"Omar Jayán y Fitzgerald":<sup>15</sup>  
primeros apuntes para documentar la relación de  
Jorge Luis Borges con Jorge Guillermo Borges**

La relación histórica, biográfica y textual de Jorge Luis Borges con su padre ha sido siempre entendida como algo fundamental en la explicación de la formación del escritor. Ella ha sido siempre examinada de acuerdo a las in-

formaciones que el mismo Borges fue entregando, pero no ha sido hasta ahora objeto de un examen biográfico serio y fundado.

En esta *inquisición* breve se pueden encontrar los primeros antecedentes de la relación en cuestión, en tanto que tiene por objeto la traducción hecha por su padre de la versión de Omar Jayán elaborada por Fitzgerald.

Esto puede notarse al observar la introducción en que Borges caracteriza poéticamente a Omar:

Naishapur, patria de turquesas y espadas, lo fue de Omar Jayán y el quinto siglo de la hégira fija su nacimiento en el tiempo. Omar fue astrónomo y poeta y su actividad fue igualmente ilustre en la observancia de los siete cielos del mundo —no regía entonces el espacio estelar que hoy nos raya el pecho de infinitud— y en la dicción de las soltadizas imágenes que privilegian la lírica del Islam. Supo de rendimiento de discípulos y en torno suyo los rostros juveniles fueron claros como las numerosas luces de un candelabro.

Vivió en alegre y estudiosa quietud. Una leyenda lo figura paseándose con un discípulo en un jardín y diciéndole: Mi sepulcro estará en paraje sobre el cual el viento del norte desparramará muchas rosas... Años después, yendo el joven a visitar la tumba del maestro, la encontró en las afueras de un verjel, casi perdida entre las rosas que de la cercana tapia llovían. (p. 127.)

Fitzgerald y Omar Jayán parecen tener una mutua familiaridad existencial que despierta toda la simpatía del joven Borges. Las dos biografías, los dos destinos, coinciden mostrándose en un mismo texto del cual un escritor es autor y el otro traductor:

E. Fitzgerald, su encarnador en la visión de Inglaterra fue un hombre admirable y callado



que vivió siempre en la intimidad de las letras y en la desconfiada inacción de su recato espiritual. Las datas de 1809 y 1883 limitan su vivir. Fue un nostálgico en quien el pensamiento de la fugacidad temporal era un deleite y una pena, le gustaba sentir con lejanía, tendiendo redes de recuerdo a los años pretéritos y anticipándose al futuro, para que el presente asumiese toda la dulce irreparabilidad del pasado. Fue un gustador de Scott, de Virgilio, de Cervantes y de Montaigne, y a Victor Hugo y a Carlyle los justipreció, despreciándolos. Ha dejado un epistolario digno y sutil, unas versiones libres de Calderón y de Sófocles y el inglesamiento de Omar, que puede ya vanagloriarse de eterno. (p. 128.)

Es ciertamente en función del trabajo hecho por su padre que Borges valora ante todo el trabajo hecho por Fitzgerald. Pero también al hacerlo él formula principios generales para establecer los criterios de una traducción en general. Sería así importante comparar las traducciones que el propio Borges asumió aquí o en tiempos posteriores con estos criterios iniciales. Borges, como teórico valorador de una traducción, establece a través del caso singular:

La veracidad de esa traducción ha sido puesta en tela de juicio, no su hermosura. La diferencia entre ambos textos es la que sigue: las estrofas de Omar Jaiyam son entidades sueltas, no reunidas por otro enlazamiento que el de su origen común y sucediéndose al acaso del orden alfabético de las rimas. La versión de Fitzgerald es un poema, esto es, una entidad en la que el Tiempo late fuertemente, apasionando la contemplativa quietud que —al decir certero de Hegel— caracteriza el arte oriental. (p. 128.)

El trabajo del traductor Fitzgerald constituye así un caso ejemplar de diálogo entre dos culturas poéticas, ello no sólo en lo relativo a lo estrictamente formal, sino, a través de ello, una forma de comunicación de contenidos. Para poder crear su poema, que como tal quiere ser una incursión en el mundo de Omar, Fitzgerald ha llegado incluso a la audacia de intercambiar géneros literarios:

Dramatizó el inglés en aventura romántica las expresiones líricas y puso en su comienzo la primavera –río que baña nuestro pecho, río azul y alargado– y en su remate los atributos de la noche y la sombra. Las licencias restantes que practicó –las interpolaciones, el emplazar la imagen helénica del arquero, donde el persa describió al sol lanzando la mañana como un lazo sobre las azoteas, la blasfemia final– son lacras perdonables. La total hermosura de su obra las esconde con levedad. (pp. 128-129.)

La crítica respecto al trabajo de su padre es hecha por Borges tanto en lo formal como en lo relativo a las razones de contenido que la explican.

En lo formal:

La versión española [...] es un verídico trasunto de la cumplida por Fitzgerald. A semejanza de los iránicos *rubayat* y los *quatrain*s ingleses está compuesta de cuartetos endecasílabos, si bien ha reemplazado con asonantes (en el segundo y cuarto verso) la aguda rima que rige en ellos todas las líneas, con exclusión de la penúltima: proceder que justifica la mayor sonoridad de nuestro lenguaje. Es opinión del traductor que en inglés se oyen amortiguadas las rimas. (p. 129.)

Los motivos de contenido que llevaron a su padre a intentar la traducción son, según Borges, no sólo producto



de opciones estéticas espontáneas, sino también antecedentes de su propio estilo. El que ya se había reflejado en su novela. Al incorporar a su apreciación dos conceptos fundamentales, el de la "incredulidad antigua" y el de la "serena inesperanza", el joven Borges estaba poniendo en claro los momentos de identidad y los de diferencia con su padre, uno de sus más importantes antecedentes. La "incredulidad" que en *El tamaño de mi esperanza* sería fundamento de una existencia humana finita pero solidaria es el momento de identidad y coincidencia. La "serena inesperanza" se opondrá a la "esperanza" sin límites en que se basa toda la fuerza vital generosa del joven Borges y será más bien anticipo de la desesperanza final en la que Borges volvería a encontrarse con un mundo que no pudo o no quiso superar:

Dos motivos hubo en mi padre, cuya es la traducción, que lo instaron a troquelar en generosos versos castellanos, la labor de Fitzgerald. Uno es el entusiasmo que ésta produjo siempre en él, por la soltura de su hazaña verbal, por la luz fuerte y convincente de sus apretadas metáforas; otro la coincidencia de su incredulidad antigua con la serena inesperanza que late en cuantas páginas ha ejecutado su diestra y que proclama su novela "El Caudillo" con estremecida verdad. (p. 129.)

**"Menoscabo y grandeza de Quevedo":<sup>16</sup>  
la intensa certitud de vivir**

Los artículos que componen las tres obras proscritas de Borges son una selección hecha a partir de una multitud de ensayos escritos en la época. La estructura de cada uno de los libros es así también reveladora de los intereses fundamentales que lo movían. La insistencia en algunos de los temas revela entonces doblemente la importancia concedida al asunto. La estricta radicalidad con que el joven

Borges valoraba las más diferentes obras, la reducción de literaturas enteras a unos dos o tres autores realmente importantes, nos hace tomar muchísimo más en serio a aquellos que aparecen nuevamente en el período proscrito. Francisco de Quevedo es tal vez el caso paradigmático en este sentido. Es en torno a Quevedo que Borges definirá los asuntos más relevantes de la vida y la literatura, no sólo aquí en las *Inquisiciones*, sino particularmente en *El idioma de los argentinos*. Allí, Borges fundará, en la vivencia que Quevedo puso en la base de uno de sus poemas, nada menos que la eternidad de la existencia humana. De una existencia humana que es concebida de tal modo que la eternidad suya será deducida del más material de sus actos: el de la relación carnal y su goce.<sup>17</sup> La más espiritual virtualidad, la eternidad, es obtenida entonces a partir del ejercicio más material. Ello significa, a la vez, que la vida del espíritu es sólo realizable cuando es experimentada en su mayor consistencia y concreción, cuando es realizada en el más cotidiano y trivial presente singular, más acá de cualquier trascendencia misteriosista. El descubrimiento de Quevedo, exhibido en una prosa virtuosa, vuelve a tocar el nudo de la contrariedad antagónica con el viejo Borges en el que la corporeidad y la institución suya en sexo iban a desaparecer.

El artículo comienza por expresar a Quevedo como un hecho múltiple. La suya es, sin embargo, una forma de multiplicidad y variedad que exige siempre la comprensión de la unidad que la hace posible. El principio de su homogeneidad:

Hay la aventura personal del hombre Quevedo: el tropel negro y desgarrado que eslabonaron con dureza sus días, el encono que hubo en sus ojos al traspasar con sus miradas el mundo, la numerosa erudición que requirió de tanto libro ya lejano, la salacidad que desbarató su estoicismo como una turbia hoguera, su ahínco en traducir la España apicarada y cucañista de entonces en simulacros de grandeza apolínea, su aversión a lechuzos, alguaciles y leguleyos, sus tardecercos, su prisión,



su chacota: todo su sentir de hombre que ya conoció el doble encontronazo de la vida segura y la insegura muerte. Ya se desbarató y hundió la plateresca fábrica de su continuidad vital y sólo debe interesarnos el mito, la significación banderiza que con ella forjemos. Aquí está su labor, con su aparente numerosidad de propósitos, ¿cómo reducirla a unidad y cuajarla en un símbolo? La artimaña de quien lo despedaza según la varia actividad que ejerció no es apta para concertar la despareja plenitud de su obra. Desbandar a Quevedo en irreconocibles figuraciones de novelista, de poeta, de teólogo, de sufridor estoico y de eventual pasquinador, es empeño baldío si adunamos luego con firmeza todas esas vislumbres. Quevedo a mi entender, fue innumerable como un árbol, pero no menos homogéneo. (pp. 39-40.)

En Francisco de Quevedo, Borges joven quiere ver realizado de manera egregia su principio por el cual texto y biografía son un solo ensamble. El doble movimiento en el que la vida centrífuga es centralizada en concepto se puede observar en la dinámica esencial de la poesía misma de Quevedo. En la diversidad que muestran la cotidianeidad del programa que funda la poesía y la virtuosidad de su expresión, “los verbalismos de su hechura”:

Hay un rasgo en su obra que puede ser de algún provecho para la conceptualización que buscáis. Quiero indicar que casi todos sus libros son cotidianos en el plan, pero sobresalientes en los verbalismos de hechura. El Buscón es todo él un aprovechamiento de la esencia del Guzmán de Alfarache, esto es, de prometer la vida de un gran pícaro para historiar después algunas travesuras de escolar y algunas malandanzas en las cuales, por lo común, sale apaleado el héroe (procedimiento

propio de moralistas contradecir su existencia); los Sueños son reflejos de Luciano, en que la inventiva muéstrase inhábil y necesita recurrir a oraciones, a censos de heresiarcas y a incitadas apóstrofes para terminar su dictado: la Hora de todos —¡tan alborotadísima vida!— no ejecuta el milagro jubiloso que los primeros incidentes amagan; la Política de Dios, pese a su bizarría varonil en desbravecer ambiciones, no es sino un largo y enzarzado sofisma y el Parnaso Español recuerda el juego de un admirable y docto ajedrecista que las más de las veces no se empeña en ganar. (pp. 40-41.)

No es sólo dentro de cada una de las grandes obras de Quevedo que se puede encontrar viva esa dualidad. Borges piensa que incluso en la forma en que él trata problemas singulares en obras de distinto género, la contrariedad se hace visible. Aquí el joven Borges nos entrega un anticipo de su análisis del soneto XXXI que en *El idioma de los argentinos* le servirá para entender lo eterno en el ser humano. Junto al *menoscabo* aparece la *grandeza*:

En cuanto a su Discurso de la inmortalidad del Alma es un resumen y alguna vez un literatizar de añejos argumentos doctrinales, siendo curioso que el mejor alegato de Quevedo en pro de la inmortalidad no se halle en él, sino esquiciado breve y hondamente en una estrofa de grandioso erotismo. Me refiero al soneto XXXI de los enderezados a Lisi en el libro que canta bajo la invocación a Erato. En esa composición el goce genésico es atestigüamiento de la eternidad que vive en nosotros:

*Alma, a quien todo un Dios prisión ha sido  
Venas que humor a tanto fuego han dado,  
Médulas que han gloriosamente ardido,*

*Su forma dejarán, no su cuidado;*



*Serán ceniza, mas tendrá sentido  
Polvo serán, mas polvo enamorado.* (pp. 40-41.)

La forma más clara que Borges descubre en la dualidad fundamental de Quevedo estaría en su *Epístola censoria*:

Pero el mejor signáculo de la dualidad de Quevedo está en la Epístola Censoria que escribió al Conde de Olivares y que después, con justificada largueza, prodigaron tantas imprentas. Jamás versos tan nobles altivecieron tanta cotidianeidad espiritual. Iníciase Quevedo encareciendo su sinceridad temeraria y luego se dilata en fácil diatriba contra los mohatrereros, contra el abajamiento del ejército, contra las comilonas, contra el lujo, contra las fiestas de toros. Lo señalado está en la forma que asume su polémica. No moteja la lidia de matanza inútil y zafia, pero pondera las leyendas que ennoblecen al toro, la aventura de Zeus, la gran constelación que es simulacro de su hechura. Frente al charco de sangre y a la vergüenza del dolor primordial, Quevedo ensalza la fabulosa proceridad de la bestia

*Que un tiempo endureció manos Reales  
I detrás de él los Cónsules gimieron  
I rumia luz en Campos Celestiales;*

*Por qual enemistad se persuadieron  
A que su apocamiento fuese hazaña  
I a las mieses tan grande offensa hicieron?*

Versos tan eminentes, como inaptos para alcanzar la compasión que se busca. (pp. 41-42.)

El “menoscabo” que la inquisición del joven Borges encuentra en Quevedo se funda en una peculiar razón que

se le hacía evidente en la época inicial. El desfase entre el programa y la realización de la obra radica en que la *mise-en-scène* es hecha de un modo que él llama intelectualista: construcción de obras mediante formas racionalmente analizables en la adjetivación, la metáfora y las antítesis. Al virtuoso verso de quien él considera el más virtuoso lírico, Borges opondrá el tontamente llamado *verso sencillo* en cuya virtualidad vive “un fiel y cristalino misterio”:

Todo lo anterior es señal del intelectualismo ahincado que hubo en la mente de Quevedo. Fue perfecto en las metáforas, en las antítesis, en la adjetivación; es decir, en aquellas disciplinas de la literatura cuya felicidad o malandanza es discernible por la inteligencia. El ejercicio intelectual es hábil para establecer la virtud de esas artimañas retóricas, ya que todas ellas estriban en un nexo o ligamen que aduna dos conceptos y cuya adecuación es fácil examinar. La vialidad de una metáfora es tan averiguable por la lógica como la de cualquier otra idea, cosa que no les acontece a los versos que un anchuroso error llama sencillos y en cuya eficacia hay como un fiel y cristalino misterio. Un preceptista merecedor de su nombre puede dilucidar, sin miedo a hurañas trabazones, toda la obra de Quevedo, de Milton, de Baltasar Gracián, pero no los hexámetros de Goethe o las coplas del Romancero. (pp. 42-43.)

Hasta aquí el menoscabo. El señalarlo ha de servir a Borges para mostrar lo absolutamente inconmensurable de su grandeza. La intensidad de la alabanza es índice inequívoco de los momentos de identidad que Borges ve en Quevedo y nos sirven para ver cómo a través de ella se va dibujando su autorretrato literario y humano. La primera forma de grandeza debe buscarse en el tratamiento quevediano de la lengua, su trabajo con ella y la valoración:



Una realzada gustación verbal, sabiamente regida por una austera desconfianza sobre la eficacia del idioma, constituye la esencia de Quevedo. Nadie como él ha recorrido el imperio de la lengua española y con igual decoro ha parado en sus chozas y en sus alcázares. Todas las voces del castellano son suyas y él, en mirándolas, ha sabido sentirlas y recrearlas ya para siempre. Bien le conocen las más opuestas y apartadas provincias de nuestro castellano, siendo igualmente sentencioso su gesto en la latinidad del Marco Bruto como en la jergonza soez de las jácaras, barro sutil y quebradizo que sólo un alfarero milagroso pudo amasar en vasija de eternidad.

*Poco duran los valientes  
Mucho el verdugo los gasta*

ocurre en una de sus composiciones burlescas, y lo lapidario en ella no es excepción. (pp. 43-44.)

La grandeza de Quevedo está así no sólo en la disponibilidad que encontró en nuestro castellano, sino en la creatividad absolutamente renovadora con que lo usó. Los primeros motivos y momentos de la *expresividad* que en *El idioma de los argentinos* asociará a Croce aparecen aquí también como momento estético decisivo:

Fue don Francisco un gran sensual de la literatura, pero nunca fió todo su dictado a la in-consecuente virtud de las palabras prestigiosas. Estas palabras, testificando la doctrina de Spengler, son hoy las que señalan disparidades en el tiempo y lejanía en el espacio; en los comienzos del siglo XVII, fueron aquellas por las cuales el mundo manifestaba su lucida riqueza en monstruos, en variedad de flores, en estrellas y ángeles. El poeta no puede ni prescindir

dir enteramente de esas palabras que parecen decir la intimidad más honda, ni reducirse a sólo barajarlas. Quevedo las menudeó en estrofas galantes y el no poder echar mano a ellas en sus composiciones jocosas motivó tal vez el raudal de metáforas y de intuiciones reales que hay en su burlería.

Le atareó mucho lo problemático del lenguaje propio del verso y es lícito recordar que fingió en uno de sus libros un altercado entre el poeta de los pícaros y un seguidor de Góngora (esto es, entre un coplero y un rubenista), tras el cual se evidencia que su desemejanza está en emplear el uno voces ilustres y el otro voces ruines y plebeyas, sin existir entre ambos el menor contraste ideológico. El conceptismo —la solución que dio Quevedo al problema— es una serie de latidos cortos e intensos marcando el ritmo del pensar. En vez de la visión abarcadora que difunde Cervantes sobre el ancho decurso de una idea, Quevedo pluraliza las vislumbres de una suerte de fusilería de miradas parciales. (pp. 44-45.)

La definición estilística que Borges encontró en el ultraísmo y en sus derivados posteriores pasará, en particular en *El idioma de los argentinos* por una intensa ocupación crítica con el gongorismo. La opción por Quevedo tiene, así, una base inicial de validez permanente. Ella habrá de pertenecer a otra de las constantes estéticas de Borges:

El gongorismo fue una intentona de gramáticos a quienes urgió el plan de trastornar la frase castellana en desorden latino, sin querer comprender que el tal desorden es aparential en latín y sería efectivo entre nosotros por la carencia de declinaciones. El quevedismo es psicológico: es el empeño en restituir a todas las ideas el arriscado y brusco carácter que las



hizo asombrosas al presentarse por vez primera al espíritu. (p. 45.)

La definición de Quevedo, esto es, su relevancia para la interpretación del texto, no es en modo alguno una pura opción formalista. Borges hace valer aquí una vez más su principio según el cual la forma y la composición del texto son una expresión del modo en que el escritor revela la vida y la concepción que tiene de ella. La literatura como narración de destinos habría alcanzado en Quevedo una de sus más altas expresiones. También aquí la oposición total al Borges posterior se hace prístina. No es una cualidad del texto lo que define y constituye el texto. Es una cualidad de la vida y la forma de vivirla lo que se hace transparente en esa forma suya que hemos dado en llamar *texto*. En Quevedo encuentra el joven Borges la encarnación de ese principio fundamental que había quedado formulado en "La nadería de la personalidad": la vida *es* la percepción y realización de nuestros momentos presentes y la intensidad con que estas "actualidades de la vida" son asumidas:

Quevedo es, ante todo, intensidad. No descubrió una sola forma estrófica (proeza lograda de hombres cuya valía fue incomparablemente menor: verbigracia, Espinel); no agregó al universo una sola alma; no enriqueció de voces duraderas la lengua. Transverberó su obra de tanta intensa certitud de vivir que su magnífico ademán se eterniza en una firme encarnación de leyenda. Fue un sentidor del mundo. Fue una realidad más. Yo quiero equipararlo a España, que no ha desparramado por la tierra caminos nuevos, pero cuyo latido de vivir es tan fuerte que sobresale del rumor numeroso de las otras naciones. (p. 45.)

**“Torres Villarroel (1693-1770)”:<sup>18</sup> la chacotera  
resurrección de Quevedo y el absurdo gesto de un dios  
que desbarata el arco iris en libérrimas serpentinadas**

Este artículo de *Inquisiciones* es, si cabe, una de las cúspides del libro. Su importancia sistemática es, además, doble. Ante todo porque, afirmado Francisco de Quevedo como un arquetipo literario y filosófico, la figura de un posible “discípulo” o continuador se hace relevante para la ulterior comprensión del joven Borges, tanto en lo que concierne a su teoría literaria como al contenido de su visión del mundo y de la vida.

También este artículo es comenzado por una introductoria descripción biográfica, brillante y magistral en el estilo y acuciosa en lo relativo a la relación histórica e institucional en que se movió Torres Villarroel:

Quiero puntualizar la vida y la pluma de Torres Villarroel, hermano de nosotros en Quevedo y en el amor de la metáfora.

Diego de Torres nació a fines del siglo diez y siete en una casa breve del barrio de los libreros de Salamanca y creció en la proximidad —no en la intimidad— de los libros, pues éstos escasamente le atraieron. Fueron sus padres gente ingloriosamente honrada, de larga y quieta arraigadura en el terruño salmantino. De chico fue pendenciero y díscolo; repasó los latines obligatorios de entonces y a los trece años pasó a la Universidad, de cuyo estudiantado fastidio le desvincularon después audaces travesuras, que eran linderas con calaveradas posibles. Volvió a su casa y aprovechó un atardecer para escaparse de ella y de la medianía y encaminarse campo afuera, rumbo al Oeste. Alcanzó tierra lusitana y sucesivamente fue en ella aprendiz de ermitaño, curandero, maestro de danzar, soldado y finalmente desertor. Las persuasiones de la nostalgia lo



devolvieron a su patria y a la serenidad familiar. Se adentró luego en el estudio de los diversos ramos de la alquimia, la mágica y la astronomía y dio a la prensa alguna adivinación y almanaque. Obtuvo una cátedra que dejó a los dos años de ejercerla y vagamundeo por la corte, padeciendo hambre duradera, hasta que un médico se compadeció de su estado y le franqueó su mesa y sus libros. Una dichosa coincidencia lo acreditó de astrólogo y sus almanaques —repletos de metáforas y de coplas y acomodados igualmente, por su dejo burlesco, a la incredulidad alegre y a la superstición vergonzante— se difundieron por Madrid. Le abochornó su propio renombre y determinó volver a su patria, donde ganó por oposición la cátedra de geometría, en la que ofició dignamente, sin otra genialidad que la de arrojar a un chistoso un gran compás de bronce, gesto que puso en los espectadores, según él mismo narra, miedo reverencial. Una ofensa inferida a un clérigo lo extrañó de Castilla y en Portugal sobrellevó tres años de tolerable destierro, que una enfermedad agravó y que aliviaron la conversación y el amigable trato de caballeros portugueses. A su vuelta, pudo recabar el amparo de la duquesa de Alba. Ya una anchurosa gloria de escritor era suya, gloria no atestiguada en fraternidad de colegas o rendimiento de discípulos, pero sí luciente y sonora en los doblones que le granjeaba su pluma. Cuarenta años contaba a esta razón y vivió treinta más, sin otras aventuras que las serenas de ampliar su obra, de leer a Kempis, a Quevedo y a Bacon y de sentirse vivir en la maciza certidumbre del contemporáneo renombre y en la eventualidad de una futura fama. (pp. 7-9.)

También en abrupta oposición al aristocratismo a veces amanerado que llevaba al viejo Borges al desprecio de quie-

nes por su pobreza no podían exhibir el refinamiento de los escogidos por la suerte o el capital, y en consecuencia con su afirmada unidad entre la profundidad de una obra con la calidad humana de su autor, Borges completa de modo muy significativo la biografía de Torres Villarroel:

Fue de manifiesta llaneza en la habitualidad de su trato: comió de un mismo pan que sus criados, no despidió jamás a ninguno ni en el vestir se apartó de ellos. (p. 9.)

La alabanza de una vida así llevada tiene su punto cúlmine en las tesis de *El tamaño de mi esperanza* y *El idioma de los argentinos*. Allí logrará articular su humanismo democrático en frases notables, que Borges dejará ver citando abundantemente de la *Autobiografía* de Torres Villarroel, entendida como una forma en que el salmantino se entiende y valora a sí mismo. La preeminencia de la subjetividad, entendida como el acto de asumir renovadamente y con responsabilidad la propia actualidad vital, nos hace entender mejor toda la implicación ética y estética del proyecto borgiano de esa época suya:

He logrado los hechos anteriores en su autobiografía, documento insatisfactorio, ajeno de franqueza espiritual y que como todos sus libros, tiene mucho de naípe de tahúr y casi nada de intimidad de corazón. Sin embargo, hay en ella dos excelencias: su aparente soltura y el ahínco del escritor en declararse igual a cuantos lo leen, contradiciendo el desarreglo de la agitada vida que narra y la jactancia que quiere persuadirnos de únicos. Quiso examinar Villarroel la traza de su espíritu y confesó haberlo juzgado semejante al de todos, sin eminencias privativas ni especial fortaleza en lacras o cualidades: desengaño que no alcanzaron ni Strindberg ni Rousseau ni el propio Montaigne. Esa abarcadora y confesa vulgaridad de un alma, es cosa que conforta. (p. 9.)



De esa actitud vital surgió una obra tan variada como su fuente. La caracterización general y el ejemplo que nos entrega Borges son las de un finísimo crítico y sutil lector:

Su obra —breve en el tiempo, pues hoy está olvidada con injusticia— fue larga en el espacio y la incompleta edición póstuma hecha en Madrid por los años de 1795, la reparte en quince volúmenes. Todas las cosas y otras muchas más están barajadas en ella: tratados económicos, vidas de varones piadosos, un Arte de Colmenas, mucha desbocada invectiva, romances en estilo aldeano, entremeses, la *Anatomía de lo Visible e Invisible*, los *Sueños Morales*, la *Barca de Aqueronte*, el *Correo del otro Mundo*, dos tomos de pronósticos y unos zangoloteados sonetos de cuya travesura de rimas es ejemplar el que traslado:

DESCRIBE ALGUNAS COSAS DE LA CORTE

*Pasa en un coche un pobre Ganapán,  
mintiendo executorias con su tren,  
pasa un Arrendador, que en un vayvén  
se nos vuelve a quedar Pelafustán:*

*Pasa después un grande Tamborlán,  
llevando una carroza ten con ten  
y pasa un simple Médico también  
parando el coche por cualquier Zaguán.*

*Pasa un gran Bestia puesto en un Rocín,  
pasa como abstinente el que es Ladrón,  
pasa haciéndose Docto el Matachín:*

*Todo es mentira, todo confusión,  
yo me río de todo, porque al fin  
miro los Toros desde mi balcón. (pp. 10-11.)*

También respecto a Torres Villarroel el joven Borges hará valer un "menoscabo" y una "grandeza" como lo hiciera respecto a Quevedo. El "menoscabo" se refiere estrictamente a lo estilístico:

Torres Villarroel, en sus versos, no hizo sino metrificar recuerdos de aventadas lecturas, engalanándolos de rimas. (El que acabo de transcribir tiene fácil origen en el soneto de Quevedo *A la injusta prosperidad*, en el de Góngora *Grandes más que Elefantes y que Abadas* y aun en la sátira tercera de Juvenal, por tan ilustre graduación.)(p. 11.)

La grandeza de Torres Villarroel no radica, en cambio, en los objetos que trata su texto, tampoco en la intención doctrinal con la que fueron escritos, sino fundamentalmente en el tipo de tratamiento de esos temas, en su *ictus sententiarum*. Borges aparece aquí nuevamente como virtuoso lector y como notable erudito precoz. Sorprendente resulta ante todo su criterio para encontrar en Torres Villarroel lo que los revela a ambos desde la esencia de su estética y filosofía de la vida. Esta selección es otra de las cúspides de las *Inquisiciones*:

Pero la singularidad más certera de Torres Villarroel estriba en el concepto de la prosa que manifiestan sus escritos fantásticos. Es lo de menos la intención risible que esgrimen y su virtud está en la atropellada numerosidad de figuras que enuncian, gritan, burlan y enloquecen el pensamiento. Ese *ictus sententiarum*, esa insolentada retórica, esa violencia casi física de su verbo, tienen su parangón actual con los veinte *Poemas para ser leídos en el Tranvía*.

Atestigüen mi aserto algunas oraciones entresacadas de los *Sueños Morales*:



Encendióse el mozo yesca a los primeros relámpagos del aire de la chula; le hizo cenizas el juicio y desmayado el valor del ánimo: empezaron los terremotos de bragueta; los ojos de la niña le menudeaban los sahumeros y el mozalbete quedó zarrapastroso de palabras, zurdo de acciones y tartamudo de voces...

Los racimos iban ginetes en los meollos y caballeros en los cascos: los vapores eran inquilinos de las calaveras, en infusión de mosto los sentidos, las almas embutidas en un lugar, nadando las fantasías en azumbres, alquilado el cerebro a los disparates, los sesos amasados con uvas, los discursos chorreando quartillos, las inteligencias vertiendo arrobas, las palabras hechas una sopa de vino, muy almagrados de cachetes, ardiendo las mexillas en rescoldo de tonel, abochornados los ojos en estíos de viña, encendidas las orejas en canículas de bodegón y delirando los caletres con tabardillos de taberna. No cesaban las copas del licor tinto, blanco y de otros colores, de suerte que cada uno de los perillanes tenía una borrachera ramillete. Uno canta un responso pasado por rosoli, otro hace relinchar un rabel, y finalmente toda la sala era una zahurda de mamarrachos, un pastelón de cerdos y un archipiélago de vómitos. (pp. 11-12.)

En plena consonancia con una visión de las cosas que abandonaría para siempre, también aquí Borges va a ver en Torres Villarroel la realización de una paradoja única, una suerte de milagro literario: impenetrable como un cristal, pero tan transparente como él. Torres Villarroel es, en realidad, una reencarnación de Francisco de Quevedo. Su obra es la de un discípulo que crea, pero que lo hace recreando la de su maestro. Es un discípulo que viene maestro siendo un discípulo magistral:

Existe en Torres Villarroel un milagro, tan impenetrable y tan claro como cualquier cristal y es la potestad absoluta que don Francisco de Quevedo hubo sobre la diestra de ese discípulo tardío. Sabemos de escritores que han arrimado su soledad a la imagen de otros escritores pretéritos, sabemos del muriente Heine que fervorosamente individuó su anhelo de Judá en las personalidades de Yehuda ben Halevi y de Avicebrón lejanísimo, *ese piadoso ruiseñor malagués cuya rosa era Dios*. Pero cualquier ejemplo es inhábil frente a la omnipresencia de Quevedo en los retiramientos más huraños de la intelectual de Torres. Quevedo es personaje principal de los *Sueños Morales*; Quevedo escribe comentaciones de Séneca y las comenta Villarroel; Quevedo inspira con su *Cuento de Cuentos* la vivaz *Historia de Historias* que éste compuso y al *Criticón* de Baltasar Gracián propone Torres adjudicarlo a las llamas por contener una animadversión contra su ídolo. Sobre las noches y los días de don Diego de Torres, sobre cada una de las páginas que trazó, la sombra del maestro pasa con la altivez de una bandada y con la certera del viento. Torres, incrédulo estrellero que creyó en el influjo de los astros sobre la humana condición pero no en sortilegios o demonología, fue enquevedizado. Torres, que cambió lunas por doblones y para quien la anchura estelar fue una resplandeciente almoneda, fue un poseído de un espíritu y las metáforas de un muerto hicieron de incantación. (pp. 12-13.)

Los dos textos citados muestran además renovadamente la importancia de las *Inquisiciones* para conocer y entender los antecedentes del desarrollo intelectual y literario de Borges.

Y también lo lamentable de su proscripción. La inclinación de principio de Borges por los motivos fantásticos



se expresa claramente en su admiración por el "brutalismo" maravilloso del estilo de Torres, pero al mismo tiempo deja en claro la diferencia fundamental con la ulterior fascinación del Borges conocido por lo metafísico. El joven Borges aboga por la belleza implícita en la descripción intensa de un acto vital y por la transformación de éste en algo fantástico. Por una peculiar transformación de la cantidad en cualidad, siempre que ella tenga por antecedente un fundamento vivido. A diferencia del Borges posterior que hará depender la conversión del texto en algo fantástico de una pura paradoja intelectual que, por no ser vital, tiene mucho de malabarismo mistificante y artificial. La misma paradoja que después asumiría la forma en que Pierre Menard intentaba reproducir el *Quijote* se da aquí de modo natural en la repetición creadora de Quevedo que intenta Torres Villarroel. De modo análogo al que Borges definirá la relación creadora entre España y América criolla, y por cierto, de modo también análogo a como en *El tamaño de mi esperanza* Borges mismo enfrenta la tradición cultural heredada, con la misma libertad, distancia y fino sentido del humor, él va aquí a describir el paradójico milagro que es Torres Villarroel.

El haber llegado a la originalidad repitiendo un modelo. Sin el patetismo vacío de Pierre Menard, que en realidad no escribió nada nuevo, Torres Villarroel va a entender toda la cotidianidad de su maestro, la profundidad de la vida como comedia, la chacotera resurrección de lo eterno en lo trivial, siempre que se sea capaz de sacarlo a la luz:

El milagro estriba en la forma que ese aprendizaje supo asumir. Torres, hombre impoético, sin gravamen de estilo ni ansia de eternidad, fue una provincia de Quevedo, más alegre y menos intensa que su trágica patria. Quevedo, a fuer de artista, fijó alucinaciones, labró un mundo y debeló sus propias imágenes; Villarroel desmintió esa seriedad, prodigándolo todo, con el absurdo gesto de un dios que desbaratase el arco iris en libérrimas serpentinas. Así recabó su obra, que es conversadora y brozosa, pero cuyo rumor es algo así como la rediviva cotidanei-

dad del maestro, como una extravagante y chacotera resurrección. (pp. 13-14.)

**“Acerca de Unamuno, Poeta”:<sup>19</sup>  
el hombre que constreñido a su tierra pensó  
los pensamientos esenciales**

La ocupación del joven Borges con Miguel de Unamuno tiene una significación polivalente. En Unamuno, Borges veía no sólo a uno de los grandes poetas que produjo España, sino también un caso paradigmático del modo adecuado de entender los problemas de la relación entre la literatura y la filosofía, lo patrio y lo universal, lo unidimensional y lo dialéctico. Incluso la actitud de Unamuno en el debate de las relaciones culturales entre Europa y América, así como su democratismo sincero, eran modelos intelectuales del joven Borges. Su simpatía por él, en estos años, traduce fielmente sus propias características.

Ante todo, a Borges le interesa caracterizarlo como filósofo:

Bien conocemos todos a don Miguel de Unamuno en ejercicio de prosista. Su impaciencia de la expresión literaria y ese desdén de la retórica que ha motivado en él la forjadura de otra retórica distinta, de ritmo atropellado y discursivo, donde un alborotado crepitar de empellones polémicos y vislumbres reemplaza la acostumbrada continuidad de argumentos, son harto conocidos de cuantos practican la actual literatura española.

Lo propio puede asentarse acerca de la configuración hegeliana del espíritu de Unamuno. Ese su hegelianismo cimental empuja a detenerse en la unidad de clase que junta dos conceptos contrarios y es la causa de cuantas paradojas ha urdido.



La religiosidad del ateísmo, la sinrazón de la lógica y el esperanzamiento de quien se juzga desesperado, son otros tantos ejemplos de la traza espiritual que informa su obra. Todos ellos —desplegados o no por su facundia, pero latentes de continuo en sus páginas— son aspectos del siguiente pensamiento sencillo: Para negar una cosa, hemos primero de afirmarla, siquiera sea como asunto de nuestra negación. Desmentir que hay un Dios es afirmar la certeza del concepto divino, pues de lo contrario ignoraríamos cuál es la idea derruida por la negación precipitada y por carencia de palabras nuestra negación no podría ni formularse. Pasajes de un mecanismo intelectual idéntico al manipulado en la falacia anterior abundan en su obra y son escándalo asombroso de muchos lectores de allende y aquende el océano. (pp. 100-101.)

Lo apasionante de este artículo de Borges no es sólo el observar cómo él encuentra hegelianismo en uno de los antecesores del pensamiento existencial que se tuvo a sí mismo siempre por la más pura superación de la dialéctica especulativa. Lo más notable es observar cómo el joven Borges hace salir un poeta de ese filósofo así caracterizado. Una suerte de síntesis que no es amanerado “pensar poético”, sino algo que es verdaderamente poesía y filosofía a la vez. El asunto es de importancia mayor cuando se trata de entender a Borges mismo, puesto que esa síntesis entre pensar y filosofar era el objetivo esencial de su proyecto:

Pero mi empeño de hoy no estriba en desar-  
mar las artimañas que practica con destreza  
tan impetuosa Unamuno, sino en comentar y  
ensalzar su nobilísima actuación de poeta.  
Hace bastante tiempo que mi espíritu vive en  
la apasionada intimidad de sus versos. Creo  
que el adentramiento recíproco de ellos en mi

conocimiento y de mi conciencia paladeándolos con atareado silencio, me dan derecho a enjuiciarlos hoy, a la vista y paciencia de quienes quieran acercar su atención a estas apuntes. (p. 101.)

Al definir a Unamuno como poeta filósofo y al examinar la significación que la palabra *filósofo* ha sufrido en España, el joven Borges pasa revista a cuestiones fundamentales y que él ya había adelantado en los dos artículos *metafísicos*, “La nadería de la personalidad” y “La encrucijada de Berkeley”.

Su concepción positiva y alegre de la vida, una suerte de síntesis de pragmatismo vital y sentido común, habían definido la vida como posibilidad siempre renovada de asumir los instantes presentes, que se nos da para humanizarla y gozarla. La colisión con lo que en Unamuno habría de filosófico se hace así violenta y anticipa las tesis de *El tamaño de mi esperanza* y *El idioma de los argentinos* no sólo respecto a la antítesis del mundo hispánico y el criollo, sino a la de la vida depresiva y la que se orienta por su interés de felicidad:

Unamuno —diré perogrullescamente o si os place mejor la equivalencia griega del adverbio, axiomáticamente— es un poeta filósofo. Y quiero dejar dicho que no atribuyo a la palabra filósofo la pavorosa acepción que suelen adjudicarle los castellanos. Filósofo, para ellos, es el hombre que gesticula en sentencias más o menos sonoras el pensamiento de la inestabilidad del tiempo y de que cuantas singularidades y ásperas diferencias existen, todas las allana la muerte. Eso de que el tiempo sea tiempo (es decir sucesión) en vez de limitarse a un terco y rígido instante, es un azoramiento de siglos en la lírica hispana. Virgilio lo preludió en su numeroso latín:

*Sed fugit interea, fugit irreparabile tempus.*



Después los españoles adueñáronse ávidamente de este incidente espiritual y a fuerza de aguzada intensidad en sentirlo y elocuentísima persistencia en otorgarle formas verbales, lo hicieron suyo y bien suyo. Claro está que la menor disciplina en la metafísica basta para destruir la validez de ese meditar. Figurad el tiempo como una encadenación infinita de instantes sucesivos y no hallaréis razón alguna para que los instantes iniciales de la tal serie sean menos valederos que los que vienen más adelante.

Las ruinas lastimeras de Itálica tienen la misma realidad de apariencia —pero no más— que la ejercida antaño por la villa en su época de agrupación humana y ruidosa. Y si desentrañamos otro ejemplo más inmediato, no hay largueza oratoria que logre convencerme que un cadáver, inexistente en sí mismo y sólo vinculado al universo por obra de las almas que lo realizan pensándolo, pueda sobrepujar a ésta mi conciencia de ser, inquietada de miedos y de esperanzas. Ambos fenómenos: el ágil cuerpo traspasado de vida y el vergonzoso cadáver que ha detenido la muerte, son dos incidentes del tiempo, dos apariencias irrefutables. La única semejanza es que el cadáver ha menester un espectador que lo refleje parando mientes en él, mientras cualquier conciencia animada es su propia atestiguación suficiente... (pp. 101-103.)

Más tarde, en *El tamaño de mi esperanza*, Borges va a identificar esta filosofía maníacodepresiva con la negación de todas las posibilidades históricas que se deben abrir al mundo criollo. Aquí al diferenciar a Unamuno del espíritu castellano católico, al calificarlo de su antítesis, encuentra un modelo que se va a reflejar en sí mismo. Pero con ello el joven Borges perfilaba más certeramente aún el

anti-Borges, la alternativa humanista e ilustrada al misteriosismo posmodernista que iba a caracterizarlo después. Unamuno era así la antítesis de un pensamiento escolástico y convertido en una pura construcción especulativa vacía, en un juego ingenioso pero irrelevante a no ser en su función desintegradora:

Creo haber argüido bastante contra esas eviternas sofisterías de cura de misa y olla para persuadir a cualquier lector que la filosofía animadora de los desmañados endecasílabos del maestro nada tiene en común con semejantes tropezones intelectuales.

Unamuno pese a no lograr nunca la invención metafísica, es un filósofo esencialmente: quiero decir un sentidor de la dificultad metafísica. Es evidente por muchísimos de sus versos que la especulación ontológica no es para él un ingenioso juego intelectual, un ajedrez perfecto, sino una angustia constreñidora de su alma. ¿Constreñidora? Sí, pero a las veces ensanchadora del hondón espiritual que agrándase por ella hasta contener todo el cielo. (p. 103.)

De acuerdo a su reflexión sobre el concepto *filósofo* en las diferentes acepciones, Borges iniciará su valorización de Unamuno como poeta-filósofo, tematizando poemas suyos vinculados al tiempo y a la estructura de lo temporal de la vida humana:

Paso a comentar algunas estrofas de su *Rosario de sonetos líricos*: En las postrimerías del soneto LXXXVIII ocurren los versos que voy a transcribir.

*nocturno el río de la horas fluye  
desde su manantial, que es el mañana  
eterno...*



Eso del río de las horas es el clásico ejemplo de la justificada igualación del tiempo con el espacio que Schopenhauer declaró imprescindible para la comprensión segura de entrambos. Lo nuevo, lo conseguido está en la dirección de la corriente temporal que en vez de adelantarse a lo futuro, encamínase hacia nosotros —mejor dicho, sobre nosotros, sobre nuestra inmóvil conciencia— desde lo venidero. ¿Y por qué no? De cualquier modo, la discusión del verso transcrito evidenciará que no es menos paradójico el usual concepto del tiempo que el versificado por Unamuno. (pp. 103-104.)

La aparente contrariedad que se pueda ver entre la filosofía y la lírica, en su síntesis, no tiene fundamento. La poesía de Unamuno deviene así ejemplo, pero no por razones puramente formales, sino porque en ella la recurrencia a la filosofía es la esencia de ese poetizar. Entre ambos términos, Unamuno establece una relación necesaria y Borges lo demuestra con los casos empíricos:

Y si la desconfianza de algún lector me refuta juzgando que la poesía es cosa que solicita nuestra gustación y no nuestro análisis, le responderé que todo en el mundo es digno quebradero de la inteligencia y que versos como el antecitado que nos bosquejan la eterna dubiedad de la vida, valen al menos tanto como los de un halago meramente auditivo y sugeridor de visiones.

Eso no significa que faltan en los versos que estudio, imágenes de eficacia visual. Pero en ellas adviértese que lo justificativo de su escritura está en la correlación de ambos términos y nunca en la jactancia fachendosa de los vocablos aislados. (p. 104.)

La demostración de que Unamuno es un poeta-filósofo, esto es, de que su lírica vive del problema metafísico, sólo puede aportarla el texto mismo de Unamuno. Es por eso que Borges lo argumenta entregando ejemplos:

En ilustración transcribo algunas estrofas:

*ojos en que malicia no escudriña  
secreto alguno en la secreta vena,  
claros y abiertos como la campiña...*

*Al amor de la lumbre cuya llama  
como una cresta de la mar ondea...*

*ara en mí como un manso buey la tierra  
el dulce silencioso pensamiento...*

Y pues de imágenes hablamos, quiero asimismo señalar el asombroso candor que ha consentido en sus poemas frases —y no escasas— como ésta:

*recogí este verano a troche y moche  
frescas rosas en campos de esmeralda.*  
(pp. 104-105.)

El crítico Borges distingue también aquí el *menoscabo* de la *grandeza*, pero ello tan sólo para mostrar la verdadera profundidad del significado general. Su juicio es notable:

Vergüenza y lástima da esa metrificada endeblez, pero es un testimonio convincente de la ingenuidad del poeta y de cómo es un hombre bueno y no un asustador grandioso de incautos. Mucho debe mentir un hombre para poder ser verídico y muchos son los embustes inútiles que han de escapársele antes de conseguir una palabra que informa la verdad. (p. 105.)



Aquí Borges perfilará una teoría del origen de los términos líricos, tal como la profundizará luego en sus otros dos libros de la fase proscrita. Las razones por las cuales el descubrimiento de su propio lenguaje es una tarea que el poeta, cada poeta, debe siempre recomenzar, radica en la historia de los términos. Surgimos de un primer encuentro pretérito entre el *logos* y la realidad y provocando con ello el milagro de la expresión primera, el poeta debe recorrer el camino inverso y desalienar las palabras de un uso que ya no revela nada, a no ser el puramente convencional:

Todo vocablo abstracto fue signo antaño de una cosa palpable, signo rehecho y levantado por una imagen paulatina. Añadid a esa bastardía las diferentes connotaciones que asumen en cada espíritu las palabras, la ineficacia en que las entorpece el abuso y el hecho de que muchas emociones o aspectos de emoción han sido en más de veinte siglos de ocupación literaria y definitivamente fijados.

Considerad que cada escritor debe sacar a la publicidad del lenguaje la privanza de su pensar y no os asombrará que en ese traslado haya más de un sentir que pierda su primera sorpresa de hallazgo y su certidumbre de vida. Y si alguien opinara que tal vez los momentos más felices de la poesía brotaron no ya de una entereza de pasión sino de inconfesables urgencias técnicas, le diré que tan pobre estirpe no debe impedirnos gustar y aun elogiar los frutos que de su bajeza proceden.

Estoy seguro que voces como *inmortal* o *infinito* no fueron en su comienzo sino casualidades del idioma, abusos del prefijo negativo, horros de su sustancial claridad. Tanto la hemos meditado y enriquecido de conjeturas que ayer necesitamos de una teología para dilucidar la primera y aún nuestros matemáticos disputan acerca de la segunda. Poner palabras es poner ideas o es instigar una actividad creadora de ideas. (pp. 105-106.)

No se trata, al justificar la base poética en que se sitúa Unamuno, de establecer una apología de la "exuberancia" verbal. Es la lucha por la expresividad y sus logros lo que definen la calidad de un texto lírico y la esencia de lo que el poeta pone en movimiento. Asumiendo la terminología que lo hace optar por Quevedo antes de caer en el exuberante Góngora, el joven Borges se decide por un poetizar que lleva la intuición al concepto, superando toda forma de culteranismo. Este conceptismo lucha por encontrar su propia palabra y es así como consigue un lenguaje propio y una visualización de la vida y el mundo también propias. La cualidad de la lírica depende así de *la necesidad* de sus imágenes y de sus palabras en el encuentro con algo inédito en la expresión singular:

Lo cual no significa que sea laudable toda exuberancia verbal. Los neologismos que ha entrometido Unamuno (ateólogos, irresignación, hidetodo) son plausibles, pues hay en ellos una probabilidad ideológica. En cambio, el escritor que arrimándose a un diccionario y desmintiendo su propio modo de hablar, escribe orvallo en vez de garúa y ventalle en vez de abanico, ejerce con ello una estéril pedantería, pues las palabras rebuscadas que emplea, no tienen mayor virtud que las cotidianas. Si quisiéramos definir con tradicionales vocablos la diferencia entre este imaginario escritor (que a veces es cualquiera de nosotros) y Unamuno, diríamos que el primero es un culterano y el segundo es un conceptista. Es decir el primero cultiva la palabrera hojarasca por cariño al enmarañamiento y al relumbrón y el segundo es enrevesado para seguir con más veracidad las corvaduras de un pensamiento complejo. El culterano se llama Rimbaud, Swiburne, Herrera-Reissig; el conceptista Hegel, Browning, Almafuerte, Unamuno. Ambas agrupaciones pueden incluir



vehemencia y generosidad literarias, pero hay una más entrañable y conmovedora valía en las rebuscas del pensar que en las vistosas irregularidades de idioma. (pp. 106-107.)

El artículo finaliza con las conclusiones. Ellas reúnen las antípodas anunciadas al inicio. La unidad de lo humano y lo abstracto, de lo propio y lo ajeno, de lo patrio y lo universal. La antípoda al Borges posterior es más evidente:

...no hay en los versos de Unamuno el más leve acariciamiento de ritmo. Son claros, pero su claror no es comparable al de un árbol que albrician en primavera las hojas, sino a la trabajosa claridad de una demostración matemática. Son españoles, pero tan adentradamente españoles que al escucharlos no reparamos en la desemejanza que va de su país a nosotros, sino en lo humanamente universal. Comprobamos con sencillez: El hombre Miguel de Unamuno, constreñido a su tierra y a su tiempo, ha pensado los pensamientos esenciales.

Después la desconfiada inteligencia pone algunos reparos a las minucias de la hechura, pero, a despecho de su fallo, la realidad espiritual del autor se introduce de lleno en nuestro vivir. Íntimamente, con la certeza de una emoción. (p. 108.)

### **“Definición de Cansinos Assens”:<sup>20</sup> el poeta como motivo de la poesía**

En *El tamaño de mi esperanza* la obra y la persona de Rafael Cansinos Assens servirán para que Borges nos muestre su primera vivencia ensayística del judaísmo y su relevancia intelectual y espiritual. Aquí, a un año todavía de ese logro, Borges intentará una “definición” de Cansinos

Assens que se va a cumplir en ambos sentidos del término: cómo hacer visible lo esencial y cómo hacer palpables los límites de algo. La intención es perfilar su propia imagen poética, los límites que lo unían y separaban hacia 1925 de su maestro primero y su ultraísmo.

Lo esencial de Cansinos Assens lo muestra Borges en oposición al resto:

Diríase que la literatura desde la lontananza en que ensayó su balbuceo heroico hasta su millonaria actualidad, había prestigiado con su gracia todas las profesiones humanas, todas las variedades de la empresa del yo. El sutil cá-lamo de los pastores y las horrendas armas de Marte, los rufianes y azotacalles en el claro Sa-tiricón y en la sentenciosa y mezquina novela picaresca, los marineros en las narraciones de Marryat, los visionarios en la escritura dolorosa de Dostoievski, la copia de ejercicios todos en esas apaisadas enciclopedias o prontuarios de la vida total que en el siglo pasado reunieron Thackeray, Balzac, Samuel Butler, Zola y Galdós, semejaban haber fijado ya cada tipo humano, sin consentir otra posible añadidura que la de motivaciones distintas o la de personajes forasteros como los embarcados por Rudyard Kipling en Bombay. (p. 46.)

Resulta muy importante destacar aquí que el vínculo de Borges con Cansinos Assens no ha de buscarse en la composición formal. Lo primero que Borges quiere destacar es el descubrimiento que Cansinos hace de su propio personaje. Cansinos ha sacado a la luz al sujeto que Borges pone en un inicio y en el fundamento de todo análisis literario: el yo de la biografía, ante todo de la autobiografía hecha narración, el *destino* que ella expresa. Lo original de Cansinos Assens es haber descubierto al poeta mismo como personaje:



Quedaba sin embargo, un tipo humano por literatizar y es un decoro del andaluz Cansinos Assens el haberlo expresado con perfección incorregible. He aludido al propio poeta. Los poetas, hasta hoy, sólo manifestaban de su vivir lo llanamente común: las malandanzas o deleites de una empresa amorosa, la alacridad al comenzar primavera, la meditación de la muerte. Si alguna vez aludían a su actividad de cantores, era tan sólo para anticiparse inmortalidad a semejanza del horaciano *aere perennius* o para prometerla a los ungidos por su milagrosa palabra debeladora de los años. Encubrían su noble individuación de escritores y comentaban su universal destino humano, sencillamente. No así en la obra de Cansinos Assens. El agua especular de la palabra lírica, tras de haber reflejado todas las actitudes y todas las ciudades de los hombres, torna en él su manantial y espeja el nacimiento de su propia gracia ambiciosa. *El Divino Fracaso* de Cansinos es la perfecta confesión de todo escritor. Están allí, fijadas por ilustres imágenes que son como clavos de oro, la congoja del tema inagotable como la luna duradera y el temor de un arte más joven y la insolencia de la ajena hermosura y la sensualidad verbal y la ambición de persistir con leves palabras en el mundo macizo y la añoranza de otras artes o sencillamente del ocio y los remordimientos de una escritura sin fervor como gesto litúrgico y el esencial fracaso y la terrible media luz de la gloria posible que se nos ofrece como un halago y que luego hemos de cumplir como cualquier otro deber. Todo ello está gustosamente eternizado en sus páginas y también la envidia aún intacta y el temor de la fama clarividente. Introducir un tema nuevo en las letras acredita de ingenio; introducirlo y darle precisión decisiva es poderosa ejecutoria. Todo novador ha de sujetarse a que sus mejores versos

los recaben labios ajenos y es milagrosa singularidad de Cansinos el haber cerrado la órbita completa de su arte y que en él sean a un tiempo la balbuciente primavera y el verano magnífico y la serenidad otoñal. (pp. 46-48.)

Cansinos Assens no conoció solamente el ánimo y la vida interior del poeta. La materia con que se crea, el lenguaje, la metáfora, fueron manejadas por él eximiamente. La precisión es importantísima porque aquí Borges está decidiendo acerca de uno de los mayores problemas estilísticos de su época. Uno de los momentos que habría de eliminar absolutamente en su intelectualismo posterior. El ultraísmo es diferenciado aquí virtuosamente:

Quiero señalarlo también como el más admirable anudador de metáforas de cuantos manejan nuestra prosodia. La metáfora de Cansinos no es áspera y arrojadiza como en el pretérito Villarreal y en el actual Lugones: es espaciosa y amplia y su paradigma menos dudoso está en los narradores árabes o en los grandes latinistas del mil seiscientos. Imágenes que no solicitan nunca su objeto con la derecha urgencia de dardo, pero que a fuer de inevitables lazos abarcan la señal, trazando curvas y rodeos en el despejo fácil del aire. Imágenes que manifiestan un sentido agudo del tiempo y que son alusivas de las cosas que lo atestiguan —reloj, sombra alargada, latido, ocaso, luna infiel— y de la estación vernal y la noche que son costumbre generosa de su decurso cíclico. Imágenes preclaras que van de lejanía a lejanía como esas líneas alucinadoras que organizan el espacio estelar en semejanzas de caballos y héroes. (pp. 48-49.)

Una rara cualidad destaca también Borges en Cansinos, la musicalidad de su texto. Lo que de suyo le pertenece a la lí-



rica, también lo ha traído Cansinos Assens a su prosa. Su estimación crítica merece la pena de ser atendida porque también aquí se puede ver un importante antecedente del Borges posterior:

Notoria es asimismo la audición de las cláusulas de Cansinos. Su largo y lacio ritmo no tiene nada de forense o gestero, es más bien ritmo de plegaria o quejumbre. Para alcanzar la jerarquía de primer prosista español, sólo le falta una circunstancia: la austeridad. Se encariña con todo tema, lo mira demasiado y es indeciso en los adioses. (P. 49.)

La riqueza de la obra de Cansinos no es referida por Borges sólo a sus temas y sus formas refinadas y originales de expresión. La admiración que aquí muestra Borges por el enciclopedismo lingüístico de Cansinos Assens es como la que se siente ante un paradigma. Pero ello también para encontrar en él la más consecuente universalidad:

Ha realizado una obra numerosa en que la hermosura es única y suelta y que sólo nominalmente podemos clasificar en novelas, crítica y salmos. Toda ella es un patético salterio y una anunciación repetida. Es conocedor de muchos lenguajes —entre ellos del hebreo y del árabe— y hay un lugar en sus escritos en que se jacta de poder saludar a las estrellas que mejoran su soledad, en once idiomas clásicos y modernos. En el coloquio es admirable la gustación de su espíritu. La sombra lo rodea —a él no le desplace tal vez enfatizar esa sombra— pero es indesmentible que la gente no ha retribuido con justiciera nombradía la belleza que informa todas sus páginas, fiel y continua en su milagro como la belleza de una mujer. (p. 49.)

**“Ramón Gómez de la Serna. *La sagrada cripta de Pombo*” o el libro de todas las cosas y otras muchas más**

También en este corto ensayo del joven Borges se puede verificar el modelo de desarrollo doctrinal que he propuesto: los mismos modelos y motivos literarios que orientan la fase de madurez se encuentran en la fase pros-crita, entendidos en un sentido absolutamente contrario. El interés fundamental aquí es ver que la caracterización de la obra de Ramón Gómez de la Serna sirve como proyección en una revelación de la propia personalidad literaria y humana de Borges joven. Lo primero es caracterizar el sentido de su propio interés, la motivación de lector. Aquí aparecerá entonces por primera vez la simbiosis entre el símbolo y la actividad intelectual-estética en la tarea de entender la “totalidad” del mundo, el “cosmorama” de todas las cosas. Este proyecto que más tarde debía devenir una de las obsesiones centrales, aparece aquí bajo un signo opuesto, tan antagónicamente distinto como lo van a ser las razones de su reconocimiento:

*La Sagrada Cripta de Pombo*

¿Qué signo puede recoger en su abreviatura el sentido de la tarea de Ramón? Yo pondría sobre ella el signo Alef que en la matemática nueva es el señalador del infinito guarismo que abarca los demás o la aristada rosa de los vientos que infatigablemente urge sus dardos a toda lejanía. Quiero manifestar por ello la convicción de entereza, la abarrotada plenitud que la informa: plenitud tanto más difícil cuanto que la obra de Ramón es una serie de puntuales atisbos, esto es, de oro nativo, no de metal amartillado en lágrimas por la tesonera retórica. Ramón ha inventariado el mundo, incluyendo en sus páginas no los sucesos ejemplares de la aventura humana, según es uso de poesía, sino la ansiosa descripción de cada una de las cosas cuyo agrupamiento es el mundo. Tal plenitud no está en la concordia ni en simplifica-



ciones de síntesis y se avecina más al cosmorama o al atlas que a una visión total del vivir como la rebuscada por los teólogos y los levantadores de sistemas. (pp. 124-125.)

La cercanía a la perspectiva y la óptica que Borges había señalado en Joyce la encontrará en Gómez de la Serna. La sustancialidad de la cotidianeidad que *El tamaño de mi esperanza* convertirá en vértice conceptual aparece aquí en su inicio. Pero lo específicamente propio de Gómez será puesto en evidencia haciendo uso de comparaciones:

Ese su omnívoro entusiasmo es singular en nuestro tiempo y doy por falsa la opinión de quienes le hallan semejanza con Max Jacob o con Renard, gente de travesura desultoria, más atareada con su ingenio y sus preparativos de asombro que con la heroica urgencia de aferrar la vida huidiza. Sólo el Renacimiento puede ofrecernos lances de ambición literaria equiparables al de Ramón. (p. 125.)

La ambición de totalidad que orientará siempre a Borges, si bien más tarde ello sólo para mostrarla en su abierto y absoluto sinsentido, aparecerá aquí de manera admirable, pero nunca como cosmogonía abstracta, mítica, sobrehumana. Es notable observar cómo Borges ejemplifica con Gómez de la Serna su propia percepción de las cosas, retornándolas a la cotidianeidad más singular, humanizada y trivializada:

Para el mayor de los 3 grandes Ramones, las cosas no son pasadizos que conducen a Dios. Se encariña con ellas, las acaricia y las requiebra, pero la satisfacción que le dan es suelta y sin prejuicio de unidad. En esa independencia de su querer estriba la esencial distinción que lo separa de Walt Whitman. También en Whitman vemos todo el vivir, también en Whitman alen-

tó milagrosa gratitud por lo macizas y palpables y de colores tan variados que son las cosas. Pero la gratitud de Walt se satisfizo con la enumeración de los objetos cuyo hacinamiento es el mundo y la del español ha escrito comentarios reidores y apasionados a la individuación de cada objeto. Bien asegurado en la vida, Ramón ha puesto la cachazuda vehemencia de su terco mirar en cada brizna de la realidad que lo abarca. A veces camina leguas en su hondura y vuelve de ella como de otro país. ¡Qué videncia final la de su espíritu para atisbar el lago de sangre que encierra el fondo de las plazas de toros y son su obsceno corazón! (pp. 125-126.)

El resultado obtenido por Gómez de la Serna en su libro es tan admirable como su programa y por ello queda incorporado a las gustaciones que Borges por entonces afirmaba. Es virtuosa su descripción de crítico y estupenda la transparencia que nos lo deja ver a sí mismo:

*La Sagrada Cripta de Pombo* es el más reciente volumen de la verídica Enciclopedia o Libro de todas las cosas y otras muchas más que Ramón va escribiendo. Es una intensa atestiguación del Café y de la numerosa humanidad que a la vera de las mesitas de mármol se oye vivir. Vistos ya para siempre por Ramón están en esas páginas preclaras Diego Rivera, Ortega y Gasset, Gutiérrez Solana, Julio Antonio, Alberto Guillén, todos con decisión de estatua o más aún de noble tela, pero sin la menor tiesura y descuidados e insolentes de vida. (También hay galerías de papel en sus páginas hechas de filas de retratos de pasaporte y he visto en ellas un ya perdido J. L. B. lleno de reticencias y cavilaciones posibles y un equívoco Oliverio Gironde con sus facciones barajadas y su desenvainado mirar.)



De las seiscientas páginas de este libro en sazón ninguna está pensada en blanco y en ninguna cabe un bostezo. (pp. 125-126.)

**“La traducción de un incidente”:<sup>21</sup> la senilidad de Europa y la guitarra que sabe a soledades y a campo y a poniente detrás de un trebolar**

El que Borges, después de haber examinado por separado la obra de Ramón Gómez de la Serna y Rafael Cansinos Assens, dedique un tercer ensayo para reflexionar sobre la relación entre ambos, deja en claro el lugar que él atribuía al asunto. Por cierto se trata también y ante todo de una importancia referida a lo que se suele llamar historia de la literatura, esto es, el estudio y la valoración de las “influencias”. Lo decisivo, sin embargo, parece estar en otra parte, a saber, en la relación que su propia poética quiere sacar de un enfrentamiento entre ambos colegas y maestros hispánicos. La cuestión de fondo va a devenir así la situación espiritual de la Europa de entonces, en la que por entonces se movía y agitaba ese continente, y las posibilidades de encontrar allí alguna guía importante y nueva para resolver los enigmas de su tiempo bonaerense. El “incidente” que Borges quiere tematizar es el siguiente:

La amistad une; también el odio sabe juntar. Dos nombres hermanados por una fraternidad belicosa como de espadas que en ardimiento de contienda se cruzan son los de Gómez de la Serna y Rafael Cansinos Assens. La discordia eterna del arte se ha incorporado en esos adversarios tácitos y entrañalmente opuestos: en el madrileño tupido, espeso y carnal que sumergido en la realidad —en esa enconadísima dureza que nombran realidad los castellanos— quiere desamarrarse de ella mediante pormenores, grabazones y voluntariosos caprichos y en el andaluz, alto como una lla-

marada de amotinada hoguera e inhábil en el ademán como un árbol, cuyas palabras lentas y eficaces oyen siempre la pena.

Entre ambos hombres y mejor aún entre ambos espíritus, vaciló duramente algún tiempo la mocedad literatizada de España. En la ajustada y casi carcelaria botillería de Pombo estableció Gómez de la Serna su conventículo, en tanto el sevillano juntó a los suyos en el Colonial, café de espejos abismáticos que lejos de deformar la vida, la aceptan y repiten y comentan con insistencias generosas de salmo. Ambas reuniones se realizaban el sábado, ya superada la ritual media noche: circunstancia propicia al fervor y a las divagaciones y achacable no a prestigio alguno de hechicería sino a la gran costumbre nocharniega del vivir español y a la provechosa y aprovechada ociosidad del consecutivo domingo. Ambas tertulias eran privativas; quien frecuentaba la una era exclaustrado religiosamente de la contraria y sólo el admirable Eugenio Montes logró, mediante una destreza intelectual que fue voceado escándalo entre sus compañeros, alternar su discutidora presencia en ambas banderías. Yo milité en la de Cansinos y aún perdura en mí la añoranza de la sabática reunión y de los corazones hoy sueltos cuya vigilancia de poesía era unánime frente a la enredada ciudad, que arreciaba como una fuerte lluvia en los cristales del café. Advertirá el lector que están situados en el pasado los verbos y con ello quiero indicar que se ha desbaratado ya esa disputa, vehementísima hace cuatro o cinco años. La diferencia no ha rematado esa rivalidad. Las travesuras leves abaten las austeras lamentaciones; la greguería ha quebrantado el salmo y los paladeadores de apasionadas imágenes que fervorizaban antaño junto a la sombra luminosa de Cansinos Assens, hoy aventuran chascarrillos en Pombo. A las veladas y a la orientación



de Cansinos –ya de hombres graves que el desengaño hizo ribereños del norte– no acuden otros jóvenes que yo, regresado eventual a quien esconderán mañana las lenguas. Tal es el incidente; veamos luego la significación que éste implica. (pp. 15-17.)

El incidente entre ambos escritores, entre ambos espíritus, entre ambos movimientos literarios, no es una pura disputa frívola entre salones literarios. En el incidente se refleja más bien toda una determinada concepción de la vida y lo que con ella está en juego. Y por otro a partir de él se trata de hacer ver una advertencia que Borges criollo, en el momento de volver a Buenos Aires, formula a partir de la vivencia de que Europa está obsoleta y de cara a su propia senilidad:

Antes, quiero adelantar una salvedad. No es intención de estos renglones el comparar, en menoscabo de cualquiera de ellos, las personalidades verdaderas de los escritores. Son dos países muy distintos y enmarañados que distan un incaminado trecho el uno del otro, tan bravamente incomparables como los pueden ser, por ejemplo, la perfección de dejadez y huraño vivir que en todo arrabal porteño me agrada y la nerviosa perfección de codicia que alborota las calles céntricas. Yo sé muy bien que Gómez de la Serna es trágico en ese duro forcejear con su índole reseca de castellano y en esa voluntad de fantasía que inflige a su visión. (Ramón, queriendo hacer labor fantástica, ha realizado la autobiografía de nosotros todos.) Yo sé que en la rebusca de metáforas que a Cansinos suele atarear, hay sospechas de juego. Pero la igualación del escritor madrileño a la travesura y del sevillano a la trágica seriedad permanece incólume, pues corrobora la significación banderiza que en ellos ve la juventud y que rige su preferencia. (pp. 17-18.)

La senilidad de Europa, su incapacidad para sacar de su espíritu algo realmente nuevo, tanto como la vida que cambia sin parar, es precisamente lo que constituye la esencia de esta polémica, su carencia de verdadera substancia. Borges quiere y logra dignificar a ambos escritores, polos de referencia de la literatura española de entonces, pero el "menoscabo" se impone al comprobar que él mismo era en realidad el único escritor joven interesado en el incidente mismo y sus salones:

En eso está lo sintomático. La literatura europea se desustancia en algaradas inútiles. No cunde ni esa dicción de la verdad personal en formas prefijadas que constituye el clasicismo, ni esa vehemencia espiritual que informa lo barroco. Cunden la dispersión y el ser un leve asustador del oyente. En la lírica de Inglaterra medra la lastimera imagen visiva; en Francia todos aseveran —¡cuitados!— que hay mejor agudeza de sentir en cualquier Cocteau que en Mauriac; en Alemania se ha estancado el dolor en palabras grandiosamente vanas y en simulacros bíblicos. Pero también allí gesticula el arte de sorpresa, el desmenuzado, y los escritores del grupo Sturm hacen de la poesía, empecinado juego de palabras y de semejanza de sílabas. España, contradiciendo su historia y codiciosa de afirmarse europea, arbitra que está muy bien todo ello. (pp. 17-18.)

La conclusión que Borges pone al final de su ensayo constituye una base para contestar la pregunta sobre el quehacer de los nuevos escritores latinoamericanos. A ellos se les plantea una situación nueva e incierta: por primera vez tras mucho tiempo el modelo europeo no existe, Europa no tiene nada que ofrecer a partir de lo cual pueda crearse una literatura original. Esta carencia, sin embargo, significa a la vez una nueva oportunidad: los escritores la-



tinoamericanos pueden intentar serlo a partir de sí mismos. La mediocridad de Europa pone a aquéllos frente a sus propias posibilidades, esto es, les entrega una virtual libertad:

No hablaré de culturas que se pierden. La constancia de vida, la duradera continuidad de la vida, es una certidumbre de arte. Aunque las apariencias caduquen y se transformen como la luna, siempre perdurará una esencia poética. La realidad poética puede caber en una copla lo mismo que en un verso virgiliano. También en formas dialectales, en asperezas de jerigonza de cárcel, en lenguajes aún indecisos, puede caber.

Europa nos ha dado sus clásicos, que así mismo son de nosotros. Grandioso y manirroto es el don; no sé si podemos pedirle más. Creo que nuestros poetas no deben acallar la esencia de anhelar de su alma y la dolorida y gustosísima tierra criolla donde discurren sus días. Creo que deberían nuestros versos tener sabor de patria, como guitarra que sabe a soledades y a campo y a poniente detrás de un trebolar... (pp.18-19.)

## La palabra criolla

De modo análogo a sus inquisiciones sobre la literatura inglesa e hispánica, Borges también dibuja su propio rostro literario y filosófico en las que hizo sobre la literatura criolla. Cada uno de los ensayos entrega un momento literario y filosófico importante, constituyendo casi sistemáticamente todo el mosaico que es el libro, su totalidad y su contenido específico. El ordenamiento que Borges le dio a esos ensayos es evolutivo y respetuoso de la cronología. Comienza tematizando la literatura gauchesca, Ascasubi, para terminar en los contemporáneos. Con ello llegará a describir todo un arco en el cual los iniciales anticipan a los modernos y éstos van a encontrar su autenticidad en la original rememoración del origen.

### **“Ascasubi”: la aspereza de la novedad y la humilde impureza de su principio**

En uno de sus artículos *metafísicos*, el joven Borges había formulado una verdad fundamental: la realidad humana, nuestra vida, no es una sucesión de hechos de intensidad absoluta, de grandes sucesos. Por eso mismo tampoco son esos grandes hechos los que —con toda su “grandeza”— la definen y le otorgan su carácter humano. Por el contrario, es precisamente en el aparente anonimato e “imperfección” de los actos cotidianos o triviales, en donde el estilo y el carácter de nuestra vida reciben su definición. Lo mismo que Borges pensó una vez de la vida, lo pensaba de la literatura. También en ella se da lo incompleto



como un factor decisivo. Esta cuestión se constituye en el inicio y obertura de su artículo sobre Ascasubi:

Hay gozamiento en la eficacia: en el amor que de dos carnes y de trabadas voluntades es gloria, en el poniente colorado que marca bien la perdición de la tarde, en la dicción que impone su signatura al espíritu. Plausible es toda intensidad, pero también en muchas irresoluciones hay gusto: en el querer que no se atreve a pasión, en la vulgar jornada que el olvido hará sigilosa y cuyo gesto es indeciso en el tiempo, en la frase que apenas es posible y que no enciende una señal en las almas. De esta categoría es el desaliñado placer que ha ministrado a mi curiosidad, Ascasubi. (p. 51.)

En una notable y apretada síntesis de la clásica obra de Ascasubi, *Santos Vega*, Borges diseña el tema, el ambiente, el ritmo y el pulso del tratamiento literario, los antecedentes biográficos de la obra en sus dos diferencias fundamentales. También en este caso, Borges articula su estudio respetando la misma estructura que se puede observar en los otros ensayos, en los que era menester entender las cosas a partir de una biografía. La relación entre texto y “destino” vuelve así a ser documentada:

Su *Santos Vega* es la totalidad de la Pampa. Las aventuras interminables que cuenta, parecen sucederse en cualquier parte —más al oeste, más al sur, al filo de ese entregadizo camino, detrás de aquella polvareda— y hasta mutuamente se ignoran con la soltura de las incidencias de un sueño. Su ritmo es indolentísimo y descansado: ritmo de días haraganes en cuyo medimiento son inútiles los relojes y que mejor se aviene con el decurso cuádruple de las estaciones prolijas y con el tiempo casi inmóvil que rige el manso perdurar de los árboles. Su pulso es pulso de recordación. Sabemos, en efecto, que si

bien Ascasubi comenzó su escritura en el Uruguay el año cincuenta, sólo en París llegó a ultimarla —en ambos sentidos del verbo—, ya en los declives querenciosos de una vejez conservadora y tristonía. En leyéndolo, se nos ocurre más de una vez el hilo flojo y negligente del bendito relato y sólo reparamos en el tono del narrador. Un tono de señor antiguo que concienzudamente dice las cosas y en cuya sala oscurecida se herrumbra alguna espada honrosa. Tono de caballero unitario en quien persisten conmovedoras palabras del fenecido léxico criollo: *mandinga, godo, mequetrefe, guayaba, negro trompeta, poderosos* y esas tiesas figuras del *pan amargo del destierro* y del *altar de la patria*. Eso, en las ocasiones levantadas. En la habitualidad de su vivir lo veo diablo y ocurrente, lleno de grave sorna criolla, capaz de conversar un truco con pausada eficacia y de alcanzar y merecer la fraternidad de cualquiera. (p. 52.)

Borges reproduce en su artículo una serie de pasajes en los cuales se ilustra su opinión de Ascasubi. Particular importancia tiene su afirmación de que en la obra del autor del *Santos Vega* se deben encontrar los antecedentes de Hernández y Estanislao del Campo. Para documentarla sirve este juicio suyo provisto también de una notable cita de Ascasubi:

Famosa fue su descripción de la correría hostil de los indios, descripción alucinadora en la que además de la indiada la pampa arisca y abismal arremete, con su alimaña, con sus vientos, con sus lunas salvajes:

*Pero al invadir la Indiada  
se siente, porque a la fija  
del campo la sabandija  
juye adelante asustada  
y envueltos en la manguitada*



*vienen perros cimarrones,  
zorros, avestruces, leones,  
gamas, liebres y venaos  
y cruzan atribulaos  
por entre las poblaciones.*

*Entonces los ovejeros  
coliendo bravos toread  
y también revolotean  
gritando los terutereros;  
pero, eso sí, los primeros  
que anuncian la novedá  
con toda seguridá  
cuando los pampas avanzan  
son los chajases que lanzan  
volando: ¡chajá! ¡chajá! (p. 54.)*

Con un análisis visualizador de la obra en su totalidad, Borges va a introducir su juicio sobre la trabazón esencial de los tres poetas gauchescos. Resulta interesante reproducirlo para entender la estética general que Borges pone a la base de su propia obra inicial. He aquí su juicio:

También es válido el diseño de una tupida cerrazón en el alba, con su ambiente resbaladizo y los relinchos de caballos perdidos junto a las arboladas márgenes de un gran río limoso. Los tres cantos que inician el poema son asimismo gustosísimos y hechos de clara paz. Insuperada es su figuración del cantor que va de rancho en rancho y que rescata la hospitalidad que le ofrendan, poblando de palabras la sencillez atenta de los atardeceres baldíos y desplegando largas narraciones que son sinuosas y primitivas y sueltas como la lazada en el aire. El Santos Vega que esos mendaces cantos prometen, parece aventajarlo a Martín Fierro por la espontaneidad de su trovar y por su ausencia de protesta o quejumbre. Lástima que los ulteriores capítulos desengañen la promi-

sión y lo depriman en chacotas, invariadamente mezquinas y nunca levantadas por la varonil amistad que informa escenas paralelas del Fausto. Ésa es la tacha de Ascasubi: el señalar con sus eventuales hallazgos las dos obras artísticas que su llaneza derivan y cuyas ramas jubilosas desgajan sombra funeraria sobre él. (pp. 54-55.)

La *gloria* de Ascasubi radica en que *las forjaduras* de Estanislao del Campo y Hernández sólo fueron posibles *por la prefiguración* suya. La diferencia entre Ascasubi y sus continuadores es un fenómeno que Borges llama una suerte de mutación estética: el paso de lo no bello, pero significativo, a su forma definitivamente lograda. Este proceso da lugar a un fenómeno relevante en la historia de la literatura:

¿Qué diferencia va de la labor de Ascasubi a la de sus continuadores? La que de la imbeliteza va a la belleza. Zanjón insuperable para la superstición de los cultos y para el engreimiento de los vehementistas románticos; dócil matiz para el artesano sincero que confiesa lo obligatorio de enseñanzas y de disfraces y cuyo desengaño sabe del carbón y el azufre que son verídico esplendor en el cohete.

Difícil cosa es que un hombre invente a la vez la forma y la belleza de esa forma, ha discurrido Alain (*Propos sur l'Esthétique*, p. 103). Un criterio vulgar sólo concede preeminencia al profundizador; otra, diversamente equivocado, al iniciador. Muchos confunden lo asombroso y lo nuevo, siendo suceso extravagante que entrambos se presenten en una misma obra artística, pues la novedad nunca es áspera y en su principio muestra humilde impureza... (p. 56.)



Todo ello lleva a Borges a formular no sólo una definición genérica de lo que constituye a la literatura en verdadero arte, sino que le permite mostrar o anunciar una continuidad en el desarrollo de la literatura criolla. Una continuidad serial que él mismo va a perseguir en sus *Inquisiciones* y de inmediato:

Todo arte es una prefijada costumbre de pensar la hermosura. La poesía gauchesca que acaso se inició en el Uruguay con las trovas de Hidalgo y que después erró gloriosamente por nuestra margen del río con Ascasubi, Estanislao del Campo, Hernández y Obligado, cierra hoy su gran órbita en las voces de Pedro Leandro Ipuche y de Silva Valdés. (p. 56.)

**“La criolledá de Ipuche”:<sup>22</sup> verso que se ha mirado en los festivos rostros de la humana amistad y en la gran luna de la cavilación solitaria**

Con el análisis de Ipuche, Borges comienza a cumplir el programa anticipado en el artículo anterior. Más tarde continuará con el examen de la obra de Silva Valdés.

De lo que se trata, en el fondo, es de la determinación del *status* en que se encuentra la lírica criolla en trance de llevar a texto la realidad. Ipuche y Silva Valdés constituyen una suerte de totalidad, y es comparándolos que Borges inicia el examen de la situación de partida:

La órbita del arte gauchesco ha sido siempre ribereña del Plata y el río innominado es como un armonioso corazón en la interioridad de su cuerpo y sus estrofas clásicas, que nada saben del chañar y el mistol, son decidoras del ombú y la flechilla. Ya en el siglo pasado la pampa dijo su primitiva gesta pastoril en el poema de Ascasubi, su burlería confesada en el Fausto y la previsión de un morir en las

andanzas del Martín Fierro. Hoy las cuchillas del Uruguay son canoras. En este lado la única poesía de cuya hondura surge toda la pampa igual que una marea, es la regida por Ricardo Güiraldes. En la otra banda están Silva Valdés y Pedro Leandro Ipuche. (p. 57.)

Considerando y valorando la forma en que ambos poetas concretizan la experiencia vital criolla, Borges parece experimentar las posibilidades que el estilo de ellos le ofrece a su propio intento programático:

Los versos de Silva Valdés son posteriores en el tiempo a los compuestos por Ipuche y encarnan asimismo una etapa ulterior de la conciencia criolla. La criolledad en Silva Valdés está inmovilizada ya en símbolos y su lenguaje, demasiado consciente de su individualización, no sufre voces forasteras. En Ipuche el criollismo es una cosa viva que se entrefiere con las otras. La palabra gauchesca en su dicción es una virtud más y los sujetos que maneja no son forzosamente patrios. Más aún: entre los motivos camperos suele conceder preeminencia a los que la leyenda no ha prestigiado. Su mayor decoro es el ritmo; su destreza en arriar fuertes rebaños de versos trashumantes, su inevitable rectitud de río bravo que fluye pecho adentro, enorgulleciéndonos. Las otras eficacias que hay en su dicción varonil —adjetivación pensativa, justedad trópica, gracia de narrador pasan atropelladas y huidizas a flor de la preclara impetuosidad de su verbo. Esta omnipotencia del ritmo es índice de la nervosa entraña popular de su canto. No de otra suerte la lírica andaluza, tan callada de imágenes, se ostenta generosa en configuraciones estróficas y ha pluralizado su voz en la soleá y en la soleariya y en la alegría y en la cuarteta y en la seguidilla gitana. (pp. 57-58.)



La “entraña popular” se convierte así en un elemento definidor del programa criollista, pero no en cuanto hace del texto un quehacer populista o populachero. No se trata de la pura integración de un lenguaje popular, ahorrándose el trabajo de crear. Por el contrario, es la riqueza rítmica refinada y no el contenido ramplón lo que define la vinculación a lo popular. El motivo popular es elevado a concepto e imagen y ello es lo contrario de la “proletarización” de la obra.

Una complicada relación análoga es verificable respecto a otro elemento “simple”: la tierra como factor natural. No se tratará aquí de la tierra folklórica, sino de un motivo literario que deja entrever razones metafísicas en su uso. También aquí la hermenéutica borgiana deja en claro su intención de conseguir la significación más abstracta y universal tematizando la más extensa singularidad:

Hay en Ipuche un sentido pánico a la selva. *Tierra Honda* se intitula su mejor libro y el epíteto es decidor de un sentirse arraigado y amarrado a la tierra vivaz, de un echar dulces y anhelantes raíces en la tierra nativa. Yo adjetivé una vez *honda ciudad*, pensando en esas calles largas que rebasan el horizonte y por las cuales el suburbio va empobreciéndose y desgarrándose tarde afuera; pero la palabra en boca de Ipuche, equivale a muy otra cosa, y habla de un sentimiento casi físico de la tierra que es grave bajo las errantes pisadas y en que está verbeneando un vivir atareado y primordial. Esa conciencia de entrevero gozoso afirma su más explícita realización en los *Poemas de la Luz Negra* y me recuerda siempre el verso de Lucrecio, donde la imagen de conjuntas ramadas esfuerza la otra imagen de los cuerpos que anudó la salacidad:

*Tunc Venus in sylvis iungebat corpora amantum*

Ipuche no es un atea si bien en los *Poemas de la Luz Negra* ensancha la presencia operativa que, al decir de los teólogos, le conviene a Dios en el mundo, en presencia esencial y se avecina al panteísmo. Su figuración de Dios, como luz, está en los maniqueos que también disolvieron la divinidad en almáciga de almas y apodaban lúcidas naves a la luna y al sol. (pp. 58-59.)

En el criollismo de Ipuche, Borges —el joven— va a descubrir un otro rasgo propio. La vinculación de Ipuche con el lenguaje y la tierra, supone una muy peculiar y humanizada relación para con los demás seres humanos. No se trata de un vínculo mediado por una entidad abstracta. Ni por una “idea”, ni por un Dios, ni por ninguna otra cosa que no sea una actividad estrictamente finita. Afirmación explícita de lo que es vida:

Ipuche es un notable gustador de la dialogación y señaladamente de la emulación amistosa y del compañerismo y del conjunto acuerdo en que se ayudan individualidades sueltas. Escasas son las composiciones suyas que mi corazón no ha sentido. Mi gratitud quiere hoy puntualizar la singular beneficencia que hube de las poesías *El Corderito Serrano*, *Mi vejez*, *La Clisis*, *El Caballo*, *Correría da la Bandera* y *Los Carreiros*. Su verso es de total hombría, sabe de Dios y de los hombres y se ha mirado en los festivos rostros de la humana amistad y en la gran luna de la cavilación solitaria. (pp. 59-60.)

Al terminar su examen de Ipuche, Jorge Luis Borges nos entrega otra de las joyas de su literatura autoproscribida. En ella confiesa un “bochorno”: el sentimiento de toda la fuerza vital que conserva aún la Pampa y sus símbolos, la simultánea experiencia de la debilidad todavía trémula en que se deja ver el arrabal como nuevo mundo que aún no se decide del todo a empezar su propia vida y grandeza:



Una confesión última. He declarado el don de júbilo con que algunas estrofas de *Tierra Honda* endiosaron mi pecho. Quiero asimismo confesar un bochorno. Rezando sus palabras, me ha estremecido largamente la añoranza del campo donde la criolledad se refleja en cada yuyito y he padecido la vergüenza de mi borrosa urbanidad en la que la fibrazón nativa es ¡apenas! una tristeza noble ante el reproche de las querenciosas guitarras o ante esa urgente y sutil flecha que nos destinan los zaguanes antiguos en cuya hondura es límpido el patio como una firme rosa. (pp. 59-60.)

**“Interpretación de Silva Valdés”:<sup>23</sup> el sentimiento nuevo: la línea curva de la imagen y la derechura del cotidiano decir**

A las motivaciones más arriba anunciadas, Borges va a agregar aquí nuevas razones por las que le parece necesario ocuparse de la obra de Silva Valdés. También aquí agregará nuevos rasgos a su propio rostro lírico y teórico. El ensayo comienza por enunciar las intenciones generales que orientan el análisis. Es importante verificar en el discurso crítico de este Borges el rol fundamental que juega una conceptualidad inmediata y sensual incluso en la dirección de su estilo y concepto:

Inclinado el espíritu junto a los gustosísimos versos que ha adunado Fernán Silva Valdés bajo el nombre de *Agua del Tiempo*, he realizado en ellos la presencia de la belleza, vivaz e indesmentible como la de la andariega sangre en el pulso. La he realizado con esa límpida evidencia que hay en el nadador al sentir que las grandes aguas urgen su carne con impetuosa generosidad de frescura. Mi empleo de hoy

no es el de ponderar ese río ni mucho menos el de empañar su clara virtud, sino el de investigar sus manantiales, sus captaciones y su fuente. Quiero apurar si es un estuario antiguo o un arroyo novel, si su camino ha sido corredizo a la vera de firmes academias o de plebeyos campos, si es bizoña su andanza o si hace largas noches que las constelaciones bajan a su cristal. (p. 61.)

Desde el punto de vista de las opciones literarias fundamentales y más frecuentadas, cabe decir que ninguna de ellas es adecuada y suficiente para entender a Silva Valdés. Ni la romántica, ni la versolibrista, ni la que tiende a la abolición de todo lenguaje poético en sentido específico:

Es indócil la empresa. El romanticismo —tendencia oracionera, desvirtuada después por hombres gárrulos como Schiller y Hugo— ha exacerbado la personalidad con tan ilógico tesón, que aún hoy se trata de materias estéticas al tono igual al que se emplea en manifestar convicciones. Críticos hay que amparan el verso libre, no por hallarlo eufónico, sino por un borroso sentimiento de democracia. Otros, como Almafuerte, han querido borrar la distinción entre vocablos literarios e inliterarios. Arbitrariedad tan absurda como la de un algebrista que intentase situar en la realidad las raíces pares de cantidades negativas o la de un físico que recabase el don de transparencia para los cuerpos opacos. (pp. 61-62.)

El análisis que Borges cree deber hacer de esta expresión de recientísimo criollismo no debe fundarse en una norma establecida, como tampoco quiere extraer una de la obra de Silva Valdés. Lo que le interesa, metodológicamente, es “inscribir observaciones” que dejen ver translú-



cidamente el experimento poético del joven criollista. *El Rancho*, una de las poesías que más le impresionan, le ofrece a Borges un excelente modelo para mostrar las cualidades, pero también las limitaciones que viven en el intento criollista de Silva Valdés. Lo suyo es claramente perfilable. Es novedad, pero no es eso lo que cabe esperar del arte y lo que hay que exigirle:

En su decurso, admirable de continencia espiritual, de gesto criollo y de ritmo de zarandeo, el poeta equipara el rancho a un pajarraco huano y a un gaucho viejo y memorioso. Las imágenes son nuevas, el compás es inusitado, el ambiente suyo sabe a palpable realidad y no a versos ajenos y sin embargo yo aseguraría que no es el principio de un arte inédito, sino la cristalización y casi la perdición de otro antiguo [...] A un sentimiento nuevo no le conviene la línea curva de la imagen y sí la derechura del cotidiano decir. Si el rancho de Silva Valdés es bello y no asombroso meramente, ello se debe a que generaciones de payadores han poetizado acerca de ese sujeto, acostumbrándonos a pensarlo con devoción. Esa tapera que diseña, es la misma junto a la cual con bíblica sencillez trabaron amistad Santos Vegas y el santiagueño Tolosa y es la que Estanislao del Campo anheló durante la quietación de la siesta, y es aquella en que Martín Fierro, hartado de noche y de suicidio el espíritu, lloró varonilmente y es también la que cantó Elías Regules, dejándole un suspiro para que no estuviera tan sola y es el ranchito del cantar, dorado en la mañana... Pájaro de bandada es el verso, y en la garganta del cantor, deberán confluír muchas voces para que su canto logre hermosura. (pp. 62-63.)

El resultado que consigue Borges es paradójico. Mientras Ascasubi, el gauchista primero que no consiguió llevar sus imágenes hasta su plena consecuencia dejándoselas a Es-

tanislao del Campo y Hernández, Silva Valdés será el poeta contemporáneo que sólo alcanza su grandeza a partir de sus orígenes. Al vincularse su obra al presente, aparece inequívocamente la medianía. Es precisamente este movimiento polivalente entre los orígenes y la vanguardia que no se resuelve el que constituye el horizonte literario en que el joven Borges se mueve hacia 1925. El programa, plenamente lúcido en lo abstracto, muestra aquí toda las dificultades en su factibilidad:

Silva Valdés, literatizando recientes temas urbanos, es una inexistencia: Silva Valdés, invocando el gauchaje antiguo, por el cual han orado obscuras y preclaras vihuelas, es el primer poeta joven de la conjunta hispanidad.

Áspero privilegio del poeta, cuyo camino de perfección es calle de todos y que debe viajar a eternidad por el camino real que demasiadas músicas urgen; torpeza del poeta, cuyos versos más íntimos y decidores de su entraña de sombra, nacerán en labios ajenos. (p. 64.)

### **“Norah Lange”<sup>24</sup> y las hogueras de cedro que alegraban la fiesta bíblica anunciando la luna nueva**

Los aspectos biográficos de la relación de Borges con Norah Lange los he enunciado en *La metafísica del arrabal* (p. 24). El artículo presente, dedicado a la aparición de un libro de Norah, debe ser examinado aquí por varias razones, ya que contribuye ante todo a aclarar las relaciones internas que unían al grupo *Martín Fierro*, grupo al que se integró Borges al regresar de Europa.

Es importante además porque en él Borges caracteriza el ambiente y la vivencia suya en la ciudad. Y ante todo porque en su texto se expresa, describe y valora un intento nuevo de lírica precisamente en una época en que Borges andaba a la búsqueda de una concreción de su programa estético-literario:



Las noches y los días de Norah Lange son remansados y lucientes en una quinta que no demarcaré con mentirosa precisión topográfica y de la cual me basta señalar que está en la misma hondura de la tarde, junto a esas calles grandes del oeste con quienes es piadoso el último sol y que en el rojizo enladrillado de las altas aceras es un trasunto del poniente cuya luz es como una fiesta pobre para los terrenos finales. (p. 76.)

El ambiente literario, las instituciones alrededor de las que él se configura, son descritas aquí por Borges como testigo inmediato. Desde el punto de vista autobiográfico, su descripción es de inestimable valor y constituyen un complemento a los datos que entregué en *La metafísica del arrabal*:

En esos aledaños conocí a Norah, preclara por el doble resplandor de sus crenchas y de su altiva juventud, leve sobre la tierra. Leve y altiva y fervorosa como bandera que se realiza en el viento, era también su alma. En ese tibio ayer, que tres años prolijos no han forestizado en mí, comenzaba el ultraísmo en tierras de América y su voluntad de renuevo que fue traviesa y brincadora en Sevilla, resonó fiel y apasionada en nosotros. Aquella fue la época de PRISMA, la hoja mural que dio a las ciegas paredes y a las hornacinas baldías una videncia transitoria y cuya claridad sobre las casas era ventana abierta frente a cielos distintos, y de PROA cuyas tres hojas eran desplegadas como ese espejo triple que hace movediza y variada la gracia inmóvil de la mujer que refleja. Para nuestro sentir los versos contemporáneos eran inútiles como incantaciones gastadas y nos urgía la ambición de hacer lírica nueva. Hartos estábamos de la insolencia de palabras y de la musical indecisión que los poetas del novecientos

amaron y solicitamos un arte impar y eficaz en que la hermosura fuese innegable como la alacridad que el mes de octubre insta en la carne juvenil y en la tierra. Ejercimos la imagen, la sentencia, el epíteto, rápidamente compendiosos. (pp. 76-77.)

También es este caso, la descripción de los dos momentos de la lírica de Norah Lange que le parecen decisivamente hermosos, nos sirven para reconocer lo que Borges ve de sí mismo retratado en ese intento poético. Como en sus otros ensayos, también aquí Borges va a tematizar primero las cuestiones estilísticas para continuar de inmediato con las razones de contenido que deben hacer valorar la obra. Desde el punto de vista de la creatividad de la forma cabe citar lo siguiente:

Y en esa iniciación advino a nuestra fraternidad; Norah Lange y escuchamos sus versos, conmovedores como latidos, y vimos que su voz era semejante a un arco que lograba siempre la pieza y que la pieza era una estrella. ¡Cuánta eficacia limpia en esos versos de chica de quince años! En ellos resplandecen dos distinciones: cronológica y propia de nuestro tiempo la una y misteriosamente individual la segunda. La primera es la noble prodigalidad de metáforas que ilustra las estancias y cuyo encuentro de hermandades imprevisibles justifica la evocación de las grandes fiestas de imágenes que hay en la prosa de Cansinos Assens y la de los escaldas remotos —¿no es Norah, acaso, de raigambre noruega?— que apodaban a los navíos potros del mar y a la sangre, agua de la espada. La segunda es la parvedad de cada poesía, parvedad inevitable y esencial cuya estirpe más fácil está en las coplas que han brotado a la vera de la guitarra hispánica y resurgen hoy junto al pozo, también oscuro y fresco y dolorido, de la guitarra patria. (pp. 77-78.)



Pero es en el momento crítico en donde se puede ver la proyección álgida del joven Borges en su texto, en su defensa del humanismo estético y literario. La obra literaria de Norah Lange es válida porque se funda en una concepción y vivencia de la realidad que hacen prolífera y amable la vida. En una que es capaz de entender el amor como sentimiento primordial, fundamental para entregar veracidad a la literatura. El final del artículo es tanto un homenaje a la escritora como un manifiesto de la propia convicción humanista:

El tema es el amor: la expectativa ahondada del sentir que hace de nuestras almas cosas desgarradas y ansiosas, como los dardos en el aire, ávidos de su herida. Ese anhelo inicial informa en ella las visiones del mundo y le hace traducir el horizonte en grito alargado y la noche en plegaria y la sucesión de días claros en un rosario lento. Tropos que he sopesado en mi soledad, por caminatas y sosiego, y que me parecen verídicos.

Con enhiesta esperanza, con generosidad de lejanías, con arcilla frágil de ocasos, ha modelado Norah este volumen. Quiero que mis palabras encareciéndola sean como las hogueras de cedro que alegraban en una fiesta bíblica las atentas colinas y que anunciaban la luna nueva a los hombres. (p. 78.)

**“E. González Lanuza”:**  
**el libro nuestro, el de nuestra hazaña en el tiempo**  
**y el de nuestra derrota en lo absoluto**

El ultraísmo es el tema del siguiente ensayo. Lo nuevo que él aporta es, sin embargo, el que Borges tematiza aquí —comparativamente— las dos fases históricas y continentales

les del fenómeno, entregándonos un valioso documento, hasta ahora desconocido, para entender su interpretación de la primera interacción cultural en la que se movió:

Hay que trazar una distinción fina y honda entre los propósitos íntimos que motivaron el ultraísmo en España y los que aquí le hicieron frutecer en claras espigas, dispersadas las unas y agavilladas en ulteriores libros las otras. El ultraísmo de Sevilla y Madrid fue una voluntad de renuevo, fue la voluntad de ceñir el tiempo del arte con un ciclo novel, fue una lírica escrita como con grandes letras coloradas en las hojas del calendario y cuyos más preclaros emblemas —el avión, las antenas y la hélice— son decidores de una actualidad cronológica. El ultraísmo de Buenos Aires fue el anhelo de recabar un arte absoluto que no dependiese del prestigio infiel de las voces y que durase en la perennidad del idioma como una certidumbre de hermosura. Bajo la enérgica claridad de las lámparas, fueron frecuentes, en los cenáculos españoles, los nombres de Huidobro y de Apollinaire. Nosotros, mientras tanto, sopesábamos líneas de Garcilaso, andariegos y graves a lo largo de las estrellas del suburbio, solicitando un límpido arte que fuese tan intemporal como las estrellas de siempre. Abominamos los matices borrosos del rubenismo y nos enardeció la metáfora por la precisión que hay en ella, por su algébrica forma de correlacionar lejanías. (pp. 96-97.)

En ese grupo la figura definidora y con ribetes más acusados era González Lanuza:

Entre nosotros, ninguno tan vehemente en su fervor como González Lanuza. A nuestro parvo agrupamiento de criollos, desgano y burión, trajo González un robusto alborozo de



cantábrico, una roja alegría como de tamboriles y pífanos y leños de San Juan. Su entusiasmo era caudaloso como el de un río montaños. Con él publiqué *Prisma* –primera, única e ineficaz revista mural– y fue su voz la que propuso, ya bajo los dinteles del alba, que pegásemos un ejemplar en la luna, grande y baldía a la sazón y a ras del suelo... (p. 97.)

Después de haber delineado este todo institucional, biográfico y poético, Borges comienza con un análisis que tiene importancia decisiva para entender la dinámica que mueve la obra de la fase proscrita. El joven Borges parece ser aquí plenamente consciente de los límites de un ultraísmo que, precisamente por haber llegado a su plenitud, comienza a deshacerse en retórica. Es tal vez en esta experiencia en donde Borges encontrará su principio fundamental de la expresividad singular de la belleza como criterio esencial de la poética que comienza a delinear aquí programáticamente:

Desde ese ayer han sucedido tres años. Hoy González Lanuza ha publicado el libro de poemas que es la motivación de este examen. He leído sus versos admirables, he paladeado la dulce mansedumbre de su música, he sentido cumplidamente la grandeza de algunas traslaciones, pero también he comprobado que, sin quererlo, hemos incurrido en otra retórica, tan vinculada como las antiguas al prestigio verbal. He visto que nuestra poesía, cuyo vuelo juzgábamos suelto y desenfadado, ha ido trazando una figura geométrica en el aire del tiempo. Bella y triste sorpresa la de sentir que nuestro gesto de entonces, tan espontáneo y fácil, no era sino el comienzo torpe de una liturgia. (pp. 97-98.)

La descripción de los motivos fundamentales de la poesía de González Lanuza es una definición perfecta del ultraísmo devenido poesía repetitiva de una tradición ya estructurada:

Todos los motivos del ultraísmo están entretejidos con ahincada pureza en el volumen que declaro. Todas las voces fáusticas que intentan enlazar la lejanía y cuya sola enunciación es memorable del desangrarse del tiempo, son omnipotentes en él. La tarde que no está nunca entre nosotros, sino en el cielo; el grito, que es un emblema del dolor de lo efímero, así como el irrevocable beso lo es de su gracia; el silencio, que es una pura negación hecha encanto: el ocaso que atañe doblemente a una lontananza espacial y a una perdición de las horas; el pájaro y la senda, que son la misma fugacidad hecha símbolo, están grabados en cada página suya. González Lanuza ha hecho el libro ejemplar del ultraísmo y ha diseñado un meandro de nuestro unánime sentir. Su libro, libre de intento personal, es arquetípico de una generación. (p. 98.)

Comparativa y generacionalmente hablando, sólo este libro de González Lanuza ha conseguido, gracias a la brillante consecuencia de su ultraísmo, mostrar los límites de esa poesía. Los otros libros ultraístas no logran, por las más diversas razones, expresar su ideario estilístico con verdadera pureza. Al pasar revista por dichas publicaciones, Borges deja ver su visión de conjunto y entrega —inquisitivamente— lo que él tenía por poético e impoético en esa época:

Son inmerecedores de ese nombre los demás himnarios recientes. Estorba en *Hélices* de Guillermo de Torre la travesura de su léxico huracán, en *Andamios Interiores* de Maples Arce la burlería, en *Barco Ebrio* de Reyes la prepotencia del motivo del mar, en la compleja limpi-



dez de *Imagen* de Diego la devoción exacerbada a Huidobro, en *Kindergarten* de Bernárdez la brevedad pueril de emoción, en la bravía y noble *Agua del tiempo* la primacía de sujetos gauchescos y en mi *Fervor de Buenos Aires* la duradera inquietación metafísica. (pp. 98-99.)

La nueva programática poética se le abre al joven Borges precisamente al reconocer el límite. El límite que le muestra hasta la posibilidad de una autocrítica radical. La palabra, la imagen y hasta la metáfora deben llegar a *ser* la idea expresada poéticamente, palabra de experiencia y nunca repetición de una nomenclatura culturalmente consagrada. Todo lo que no es realidad poética e idea nueva es retórica, esto es, vacío:

González ha logrado el libro nuestro, el de nuestra hazaña en el tiempo y el de nuestra derrota en lo absoluto. Derrota, pues las más de las veces no hay una intuición entrañable vivificando sus metáforas; hazaña, pues el reemplazo de las palabras lujosas del rubenismo por las de la distancia y el anhelo es, hoy por hoy, una hermosura. (p. 99.)

**“Herrera y Reissig”:<sup>25</sup> donde lo antiguo pareció airoso y lo inaudito se juzgó por eterno**

Este ensayo crítico sobre Herrera y Reissig sirve para completar el análisis de la palabra criolla, desde sus vínculos con la literatura gauchesca hasta la actualidad del arrabal. Ipuche, Lange, Silva Valdés y González Lanuza ilustraron aspectos complementarios en lo originario, lo temático y lo técnico-estilístico, incluso mostrando modelos para describir la transición de una forma de literatura a otra, de remanencias de lo antiguo en lo actual y de recurrencia de lo actual en los orígenes. El ensayo sobre Herrera y Reissig

tiene, por la vastedad y la relevancia de su obra, una significación múltiple. Aquí el joven Borges estudiará ante todo el fenómeno de una transición fundamental para su propia educación, a saber, la transición de Góngora a Quevedo, del gongorismo al conceptismo. En ese horizonte va a mostrar todas las deficiencias del logro de las metáforas y la métrica. Pero lo más decisivo será, también en este caso, el momento en que el texto, al destacar lo esencial de la poesía de Herrera y Reissig, perfila el origen de la riqueza propia, una renovada proyección. También aquí, hablando de Herrera y Reissig, el joven Borges nos dejará ver otro rasgo de su propio rostro humano y literario.

La definición inicial es la siguiente:

La lírica de Herrera y Reissig es la subidora vereda que va del gongorismo al conceptismo: es la escritura que comienza en el encanto singular de la voces para recabar finalmente en una clarísima dicción. De igual manera que en la cosmogonía mazdeísta se oponen belicosos el mal y el bien, fueron armipotentes en su yo la realidad poética y el simulacro de esa realidad. Fue un posible forastero de la literatura, pero al fin entró a saco en ella. (p. 139.)

La primera limitación será hecha ver una y otra vez en *El tamaño de mi esperanza* y *El idioma de los argentinos*: es el pecado original de toda lírica insuficiente, la sustitución del trabajo con una idea original por un simple juego de palabras con vocablos entre tanto consagrados y usuales:

Le sojuzgó el error que desanima tantos versos de su época: el de confiarlo todo a la connotación de las palabras, al ambiente que esparcen, al estilo de vida que ellas premisan. Esa falacia es bien merecedora que la escudriñemos. Su preferencia busca lo lúcido de la objetividad, las cosas cuya virtud está en la forma o en la riqueza de recordación que estimulan. Es manifiesto que la palabra cequí sabe resplande-



cer; es innegable que en el solo dictado de voces como cisterna, patio, alcarraza, parecen ya ir incluidas la generosidad del tiempo, la compostura varonil y el anhelo de fresco y de quietud que informan el ambiente moro. El error del poeta (y de los simbolistas que se lo aconsejaron) estuvo en creer que las palabras ya prestigiosas constituyen de por sí el hecho lírico. Son un atajo y nada más. El tiempo las cancela y la que antes brilló como una herida hoy se oscurece taciturna como una cicatriz. (pp. 139-140.)

A esta limitación fundamental, la pérdida de la originalidad al usar el vocablo consagrado y convertido en liturgia, Herrera y Reissig va a responder, sobrecompensándola, con el intento de perfilar exageradamente la propia intuición:

A ese empeño visual juntó una terca voluntad del aislamiento, un prejuicio de personalizarse. Remozó las imágenes; vedó a sus labios la dicción de la belleza antigua; puso crujientes pesadeces de oro en el mundo. Buscó en el verso preeminencia pictórica; hizo del soneto una escena para la apasionada dialogación de dos carnes. Significativa de esa época es la secuencia de poesías que intituló *Los parques abandonados*, escrita en los alrededores del novecientos. (p. 140.)

En *El tamaño de mi esperanza* y *El idioma de los argentinos*, Borges va a entregar una serie de análisis críticos en los que él aparece como un intenso artesano en la búsqueda del lenguaje y el motivo poéticos. Esta lección de laboriosidad no se repetirá en el Borges de madurez. En las *Inquisiciones* se encuentra un ejemplo notable de esta artesanía estilística precisamente en su reflexión sobre el citado libro de Herrera y Reissig. Una larga disquisición

que quiero reproducir en detalle por su interés histórico-literario y por mostrar a un gran poeta en el trabajo de búsqueda estilística a partir de la crítica:

Traslado un soneto de su iniciación:

*Fundiéndose el día en mortecinos lampos  
Y el mar y la cantera y las aristas  
Del monte, se cuajaron de amatistas,  
De carbunclos y raros crisolampos.*

*Negó la luna y un billón de ampos  
Aluciné las caprichosas vistas,  
Y embargaba tus ojos idealistas  
El divino silencio de los campos.*

*Como un exótico abanico de oro,  
Cerró la tarde en el pinar sonoro!...  
Sobre tus senos, a mi abrazo impuro,*

*Ajáronse tus blondas y tus cintas,  
Y erró a lo lejos un rumor obscuro  
De carros, por el lado de las quintas!*

Este poema suscita en mí varias anotaciones. Inicialmente, quiero confesar la irregalada irrealdad del comienzo. Es evidente que la entereza del primer cuarteto no hace sino parafrasear una imagen que iguala el resplandor de los paisajes en el atardecer al duradero resplandor de las joyas. Individualizar las piedras, deteniendo lo que es morado en amatistas, lo encarnado en carbunclos y lo áureo en crisolampos, es un prolijo elaborar que nada justifica. (Concedo a crisolampo la significación etimológica de brillo de oro. El epíteto *raros* es una indecisa cuña.) En lo de *negó la luna* ya se recaba una eficaz incantación poética; pero enseguida viene ese *billón*, tan fácilmente reemplazando a millar, y esos dos balbucientes adjetivos y ese silencio que se introduce en los ojos.



Después, en vívida secuencia, el abanico es una reiterada salpicadura de lujo, la frase *abrazo impuro* es promisorio de la realidad y los dos admirables versos últimos redimen el poema. Con el incidente que narran, entra en escena el tiempo, una intrínseca luz subleva el mármol de las líneas y la vehemencia de lo transitorio dramatiza el conjunto. (pp. 140-142.)

La estética lírica de Herrera y Reissig se inscribe así en una forma generalizada del arte por entonces actual. Al mostrarlo, Borges lo hará reduciendo el problema a la transición del gongorismo al conceptismo, una transición que también va a ilustrar su propia mutación a partir del ultraísmo para llegar a una poesía filosófica. El asunto es de relevancia histórico-literaria porque nos hace ver a un poeta que busca sus antecedentes en una lejana singularidad, en una que le sirve para ir más allá de la vanguardia, conquistando una nueva:

Esta gradual intensidad y escalonada precisión del soneto —ya tan vecina de nosotros que su numerosa ausencia en los clásicos nos zahiere como una decepción— es asimismo significativa del arte actual. No la practicó el siglo de oro cuyo conjetural anhelo fáustico vinculábase aún a las tutelas apolíneas de la ataraxia y la ecuanimidad. (Los versos más ilustres de Quevedo no están situados casi nunca en el remate de la última estrofa. Apartando algunos sonetos de una evidente configuración escolástica, realizaremos que tal vez los únicos desmentidores de esta igualdad son el soneto LXXXI de la segunda musa y el XXXI de los enderezados a Lisi en el libro que canta bajo la invocación a Erato.) (p. 142.)

Lo propio de Herrera y Reissig será entonces una variación en la forma, una variación permanente, con el fin de encon-

trar por ese medio una composición absolutamente expresiva. Es en esta estrategia que Herrera y Reissig busca fundar la “generosidad” de su metáfora, la columna vertebral de su poesía. Ese modelo es el que el joven Borges quiere poner a prueba, a fin de contrastarlo con su ya obtenida opción:

Ganoso de una más quieta y remansada hermosura, el propio Herrera varió la forma de sus composiciones. Puso su voz en la montaña, acalló su eviterna confesión de amante en el crepúsculo y enseñoreó las arduas amplitudes del verso alejandrino. Hizo poemas en que todas las líneas sobresalen, como las de un alto relieve. Por los manejos de una sagaz alquimia y de una lenta transustanciación de su genio, pasó del adjetivo inordenado al iluminador, de la asombrosa imagen a la imagen puntual. En ese entonces —he aludido a la fecha en que *Los Éxtasis de la Montaña* se hicieron— su docta perfección pudo mentir alguna vez leve facilidad. No de otra suerte el lidia-  
dor mata con sencillez. Fue siempre muy generoso de metáforas, dándoles tanta preeminencia que varios hoy lo quieren trasladar a precursor del creacionismo. No es esa su mejor ejecutoria y en el concepto intrínseco de precursor hay algo de inmaduro y desgarrado, que mal le puede convenir. (pp. 142-143.)

Un “hallazgo” final en la poesía de Herrera y Reissig es de notar. No sólo porque objetivamente se trata de un descubrimiento, sino porque, microscópicamente, revela la concepción general de la estética del joven Borges desde un otro punto de vista enriquecedor: la relación fundamental al *yo* (psicológico) cuando se quiere describir el *mundo*, a un *yo* que no es ni trascendental ni ficticio como el de la obra posterior, sino precisamente el que ha descrito como el que se actualiza en las vivencias fundamentales. Se trata de una observación



atañedora a un peculiar linaje de metáforas que Herrera y Reissig frecuentó. Quiero hablar de esas frases traslaticias que para esclarecer los sucesos del mundo apariencial, los traducen en hechos psicológicos. Ya Goethe y Hölderlin nos pueden ministrar algún ejemplo de esa figura. En castellano, ninguno es tan ilustremente hermoso como el incluido en este dístico del uruguayo:

*Y palomas violetas salen como recuerdos  
De las viejas paredes arrugadas y oscuras.* (p. 114.)

En la observación final con que cierra su ensayo, Borges pone de manifiesto su convicción fundamental: la de que el valor esencial de la forma conseguida es hacer traslúcida la univocidad del contenido. Pero ello en tanto que ese contenido o idea no es otra cosa que una renovación de lo humano general y así universal. No puede ser entonces lo que exigía y anhelaba turbiamente el romanticismo ni tampoco lo buscado por el ultraísmo.

Borges va a anticipar aquí la opción de un clasicismo, que va a formular más detalladamente en los otros dos libros proscritos. Sólo una renovada forma de clasicismo estará en situación de intentar la simbiosis de concepto y belleza, profundidad y humanidad expresadas en la significación singularmente expresiva:

Mi observación final atañe a la exactitud de la métrica y a la estudiosa uniformidad de sus temas: gentiles o católicos, pero invariadamente realizándose en el mismo escenario montaños. Esta uniformidad que muchos culparán de pobrería y que sólo mi pluma sabrá calificar de acierto, incluye para los avisados una resplandeciente didascalía. Entendió Herrera que la lírica no es pertinaz repetición ni desapacible extrañeza; que en su ordenanza como en la de cualquier otro rito es impertinente el asombro y que la más difícil maestría

consiste en hermanar lo privado y lo público, lo que mi corazón quiere confiar y la evidencia que la plaza no ignora. Supo temblar la novedad, ungiendo lo áspero de toda innovación con la ternura de palabras dóciles y ritmo consabido. Lo antiguo en él, pareció airoso y lo inaudito se juzgó por eterno. A veces dijo lo que ya muchos pronunciaron; pero le movió el no mentir y el intercalar después verdad suya. Lo bienhablado de su forma rogó con eficacia por lo inusual de sus ideas. (pp. 144-145.)

Las líneas con que Borges cierra su análisis de la obra de Herrera y Reissig son más que un manifiesto poético notable. Más bien es una de tantas lecciones que podría entregar el estudio de la poesía del uruguayo. En ella están vivas todas las facetas del espíritu que animó una vez a Borges, la razón objetiva profunda por la cual la inquisición juvenil supera programáticamente la fase ulterior, la evidencia que muestra toda la riqueza de un inquisidor ilustrado en contraste a la vacuidad del inquisidor irracionalista; la opción por la democrática humanidad profunda:

Este concepto abarcador que no desdeña recorrer muchas veces los cambios triviales y que permite la hermanía de la visión de todos y el hallazgo novelero, alcanza innumerable atestación en la segura dualidad de la vida. El arcano de tu alma, es la publicidad de cualquier alma. Intensamente palpa el individuo aquellos sentires que se entrañaron con la especie: el miedo ruin, la amotinada y torpe salacidad, la esperanza lozana, el desamor de sitios inhabitados y estériles, la sorpresa implacable y pensativa que suscita la idea de un morir, la reverencia de las límpidas noches. Ellas encarnan la sustancia del arte, que no es sino recordación. El grato anunciamiento que



hacen duradero los mármoles, que cimbran  
las guitarras y que las estrofas persuaden, es  
pasadizo que nos devuelve a nosotros, a seme-  
janza de un espejo. (p. 145.)

El arte de la poesía es el arte de la memoria.  
El arte de la poesía es el arte de la memoria.  
El arte de la poesía es el arte de la memoria.  
El arte de la poesía es el arte de la memoria.  
El arte de la poesía es el arte de la memoria.  
El arte de la poesía es el arte de la memoria.  
El arte de la poesía es el arte de la memoria.  
El arte de la poesía es el arte de la memoria.

El arte de la poesía es el arte de la memoria.  
El arte de la poesía es el arte de la memoria.  
El arte de la poesía es el arte de la memoria.  
El arte de la poesía es el arte de la memoria.  
El arte de la poesía es el arte de la memoria.  
El arte de la poesía es el arte de la memoria.  
El arte de la poesía es el arte de la memoria.  
El arte de la poesía es el arte de la memoria.

El arte de la poesía es el arte de la memoria.  
El arte de la poesía es el arte de la memoria.  
El arte de la poesía es el arte de la memoria.  
El arte de la poesía es el arte de la memoria.  
El arte de la poesía es el arte de la memoria.  
El arte de la poesía es el arte de la memoria.  
El arte de la poesía es el arte de la memoria.  
El arte de la poesía es el arte de la memoria.

## La palabra de Jorge Luis Borges y la síntesis criolla

**“Acerca del expresionismo”:<sup>26</sup>  
el origen de la tragedia como conflicto  
entre el racismo de los alemanes y el judaísmo**

Muchas son las cualidades que distinguen la fase inicial de Borges, pero tal vez la más sobresaliente sea el universalismo que la alentó, la convicción de que no hay “razas” superiores o inferiores, que no hay ni ventura ni desventura en nacer en medio de la “raza” aria autodecretada superior o en las que el viejo Borges calificó de desgracias, los africanos o los esquimales. Su amor por lo propio no era nacionalista, no necesitaba aislarse de los demás ni discriminarlos. No necesitaba afirmar un yo endeble en una supuesta inferioridad de otros.

Es por todo esto que de la caracterización general de la filosofía y la literatura que finalizó el notable ensayo sobre Herrera y Reissig puede derivarse directamente su artículo sobre el expresionismo alemán, su reflexión sobre el conflicto fundamental que se estaba articulando alrededor del expresionismo. Y que iba a conducir, poco tiempo más tarde, a la mayor monstruosidad que ha conocido el género humano. Cuando la diferencia entre los hombres conduce a una discordia es porque el conjunto de la vida humana está en desorden y en su seno surge una amenaza para todos. La literatura es, una vez más, testigo y resultado de esa realidad:

En el decurso de la literatura germánica el expresionismo es una discordia. Ahondemos la sentencia.



Antes del acontecimiento expresionista la mayoría de los escritores tudescos atendieron en sus versos no a la intensidad sino a la armonía. Obra de caballeros acomodados la suya, se detuvo en las blandas añoranzas, en la visión rural y en la tragedia rígida que atenúan forasteros lugares y lejanías en el tiempo. Nunca fueron asombro del lector, encamináronse a la pública tierra con la conciencia limpia de violentas artimañas retóricas y sus plumas tranquilas alcanzaron mucha remansada belleza.

Desde el verso heptasílabo natal hasta los numerosos hexámetros de una hechura latina, abundaron —con la inconsistente generosidad de una súplica— en la dicción de esa dispersada nostalgia que es la señal más evidente de su sentir. El propio Goethe casi nunca buscó la intensidad; Hebbel alcánzala en sus dramas y no en sus versos; Ángel Silesio y Heine y Nietzsche fueron excepciones grandiosas. Hoy en cambio por obra del expresionismo y sus precursores se generaliza lo intenso; los jóvenes poetas de Alemania no paran mientes en impresiones de conjunto, sino en las eficacias del detalle: en la inusual certeza del adjetivo, en el brusco envión de los verbos. Esta solicitud verbal es una comprensión de los instantes y de las palabras, que son instantes duraderos del pensamiento. La causadora de ese desmenuzamiento fue en mi entender la guerra, que poniendo en peligro todas las cosas, hizo también que las justipreciaran. (pp. 146-147.)

La justificación y comprensión de este fenómeno literario hace visible un hecho inédito y único: un Jorge Luis Borges que pone en esencial relación la literatura y la historia. El asunto es importante no sólo porque una explicación semejante ya no se volverá a repetir nunca más en él, sino porque en ella será observable una ulterior radicalización sistemática de su convicción de que entre el texto y la

biografía existe una relación de fundamentación. Precisamente porque la literatura tiene una justificación histórica, ella va a tener también relevancia en los hechos:

Esto merece ilustración.

Si para la razón ha sido insignificativa la guerra, pues no ha hecho más que apresurar el apocamiento de Europa, no cabe duda de que para los interlocutores de su trágica farsa, fue experiencia intensísima. ¡Cuántas duras visiones no habrán atropellado su mirar! Haber conocido en la inmediatez soldadesca tierras de Rusia y Austria, y Francia y Polonia, haber sido partícipe de las primeras victorias, terribles como derrotas, cuando la infantería en persecución de cielos y ejércitos atravesaba campos desvaídos donde mostrábase saciada la muerte y universal la injuria de las armas, es casi codiciado pero indubitable sufrir. Añádase a esta sucesión de aquelarres el entrañable sentimiento de que estrujada de amenazas la vida —la propia calurosa y ágil vida!— es eventualidad y no certidumbre. No es maravilloso que muchos en esa perfección de dolor hayan echado mano a las inmortales palabras para alejarlo en ellas. De tal modo, en trincheras, en lazaretos, en desesperado y razonable rencor, creció el expresionismo. La guerra no lo hizo, mas lo justificó.

Vehemencia en el ademán y en la hondura, abundancia de imágenes y una suposición de universal hermandad: he aquí el expresionismo. Puede achacársele con justicia el no haber pergeñado obras perfectas. Entre los hombres que lo precedieron, resaltan tres —Karl Volmoe-ller y los austriacos Rainer María Rilke y Hugo Hofmansthal— que han realizado esa proeza.

Entre los mejores poemas expresionistas hay la viviente imperfección de un motín. (p. 148.)



En *La metafísica del arrabal* usé una parte de este artículo a fin de documentar el inicial vínculo de Borges con el judaísmo (*La metafísica del arrabal*, pp. 113-114). Aquí cabe variar un tanto la óptica para entender la temprana y clara denuncia que Borges hace ya entonces de la más brutal negación del espíritu. Es precisamente en torno a este peligro, la negación de la universalidad, que construirá la arquitectura de su ensayo. La síntesis, la simbiosis, el diálogo complementario aleccionador y aprendedor, es el principio creador de cultura y humanidad.

Así fue como el trabajo literario complementario de relevantes escritores alemanes y judíos (de nacionalidad alemana) dio pruebas de fecundidad. Cuando los nacionalistas antisemitas denunciaron la *judaización*, lo que estaban violentando y agrediendo era, en realidad, la más alta virtud humana: la capacidad de dialogar entre diferentes:

Los patriotas afirman que el expresionismo es una intromisión judaizante. Explicaré el sentido de esa suposición.

El pensativo, el hombre intelectual vive en la intimidad de los conceptos que son abstracción pura; el hombre sensitivo, el carnal, en la contigüidad del mundo externo. Ambas trazas de gente pueden recabar en las letras levantada eminencia, pero por caminos desemejantes. El pensativo, al metaforizar, dilucidará el mundo externo mediante las ideas incorpóreas que para él son lo entrañal e inmediato; el sensual corporificará los conceptos. Ejemplos de pensativos es Goethe cuando equipara la luna en la tenebrosidad de la noche a una ternura en un afligimiento; ejemplos de la manera contraria los da cualquier lugar de la Biblia. Tan evidente es esa indiosincrasia en la Escritura que el propio San Agustín señaló: La divina sabiduría que condescendió a jugar con nuestra infancia por medio de parábolas y de similitudes, ha

querido que los profetas hablasen de lo divino a lo humano, para que los torpes ánimos de los hombres entendieran lo celestial por semejanza con las cosas terrestres.

(La teología —que los racionalistas desprecian— es en última instancia la logicalización o tránsito a lo espiritual de la Biblia, tan arraigadamente sensual. Es el ordenamiento en que los pensativos occidentales pusieron la obra de los visionarios judaicos. ¡Qué bella transición intelectual desde el Señor que al decir del capítulo tercero del Génesis paseábase por el jardín en la frescura de la tarde, hasta el Dios de la doctrina escolástica cuyos atributos incluyen la ubicuidad, el conocimiento infinito y hasta la permanencia fuera del Tiempo en un presente inmóvil y abrazador de siglos, ajeno de vicisitudes, horro de sucesión, sin principio ni fin!)

Considerad ahora que los expresionistas han amotinado de imágenes visuales la lírica contemplativa germánica y pensaréis tal vez que los que advierten judaísmo en sus versos tienen esencialmente razón. Razón dialéctica, de símbolo, donde la realidad no colabora. (pp. 148-150.)

También cuando en los años setenta el viejo Jorge Luis Borges afirmaba su simpatía por Ernst Jünger y el haberlo admirado desde su juventud, también entonces estaba adulterando su propia biografía. Precisamente es en este texto, abjurador de la guerra y la vergüenza de la agresión militar, defensor del diálogo universal y del rol que también han tenido los judíos en él, el joven Borges se distancia radicalmente del antisemitismo de Jünger y de todo lo que lo constituyera en una de las avanzadas y momentos preparatorios de la barbarie nazi.<sup>27</sup> También la fingida y mal escenificada autoacusación de haber sido “nacionalista” por esta época es desmentida radicalmente por este brillante ensayo suyo.



Pero esto que tiene relevancia para determinar la dirección ideológica de su discurso poético va a ser complementado por la significación que el diálogo cultural descubierto tiene para la elaboración de su propia poética. La complementariedad de la idea y la imagen, de lo *germánico* conceptual y lo *judío* sensual, es una simbiosis perfectamente análoga a la que el joven Borges aspiraba para su propia lírica. La superación del ultraísmo y del cultismo de la metáfora en una literatura marcadamente filosófica, tiene su paralelo en el proceso cultural e histórico que en Alemania dio origen al expresionismo.

Como en todos los otros ensayos de estos sus libros proscritos, también aquí Borges termina documentando su teoría mediante textos decisivos. Los tres poetas que cita, en traducción propia, deben mostrar vivamente lo pensado. Quiero incluir las tres traducciones porque ellas ilustran adicional y dramáticamente el internacionalismo, el pacifismo y la profunda sensibilidad humana y humanista del joven Borges. Y porque ellas entregan otra vez un testimonio de su eximia virtuosidad de traductor:

Que tres poetas izen ahora sus palabras.

#### NOCHE EN EL CRÁTER

*Un nubarrón, calavera sin la quijada, alisa el*  
*[campo carcomido de cráteres.*  
*En el molusco grieta palidece la arrugada perla*  
*[enferma rostro*  
*Y resbala de la línea de trincheras, roto cordón*  
*[que me tiene aún por ambas manos atado.*  
*Siempre flanqueado de infinito, bostezan en mi*  
*[costado las heridas de lanza.*  
*Ante los ojos los malos agujeros nerviosos de*  
*[fuego a ras de tierra, como llamas de alcohol,*  
*[un exorcismo para no sostenernos mucho*  
*[tiempo en este heroico paisaje.*  
*Junto a tantos escombros de cemento, bloques*  
*[erráticos 1916-17, y escarpadas esferitas de*  
*[luz, desesperado contraexorcismo.*  
*Las granadas de gas estallan como un intestino pinchado.*

*Las trompas de las caretas limitan  
[su horizonte al mínimo de existencia.  
Alrededor del yelmo de acero el ventilador  
[viento sopla  
Tras de buscar inútilmente susurros  
[en las forestas;  
Aquí el lecho primordial de raíces ya que no  
[mece la tierra,  
Sino la detonación de las minas, el final de la  
[trayectoria de terribles cometas,  
Encuentros calculados en no sé qué angustiosa  
[astronomía,  
Bajo las frentes crispadas como de cinc rígido.  
Las granadas de mano se arrojan por la borda.  
Al amanecer surge como en alta mar un cadáver  
Color de plata o agua. Para nosotros —cual un  
[amuleto— íntimo e inmediato.*

Alfredo Vagts

#### CIUDAD

*Sigue el ramaje de los vientos. Las aristas  
De las esquinas van impeliendo las calles.  
Curvas de luz ondeante deslumbran  
Espejadas por el brillo redondo de los villajes.  
¡Derriba los colores! Desata la madeja  
De los valles cansados. Hambriento queda  
Siempre algo eternamente igual en los deseos  
Que se atropellan hasta caer polvorientos.  
Ya cada frente se revuelve en la red  
De las frentes pulidas. Ya huye el movimiento  
Por los canales de follaje, matando aquellas  
Líneas entrelazadas que se pegan al cielo.*

Werner Hahn



*Poco a poco las piedras dan en hablar  
[y en moverse.  
Los pastos brillan como un verde metal.  
[Las selvas,  
Talanqueras bajas y espesas, tragan columnas  
[lejanas.  
Encalado secreto, amaga estallar todo el cielo.  
Dos horas infinitas van desplegando minutos.  
Hinchado asciende el horizonte vacío.  
Mi corazón es amplio como Alemania  
[y Francia reunidas.  
Y lo atraviesan todas las balas del mundo.  
La batería levanta su voz de león.  
Una y seis veces. Silencio.  
En los lejos hierve la infantería.  
Durante días. Durante semanas también.*

Guillermo Klemm

(Soy yo el culpable de la españolización de estos versos.) (pp. 150-152.)

**“Queja de todo criollo”: la tristura, la inmóvil burlería y la insinuación irónica como sus únicos sentires**

El nacionalismo lleva necesariamente a la monstruosidad y a la guerra porque su punto de inicio es la negación de lo más humano: la universalidad y la dicha compartida en razón. En los dos ensayos finales, el joven Borges mostrará positivamente una alternativa, que es patria y vía transitable a la vez, una proyección de todo lo humano a lo singularísimo para hacerlo comprensible y fructífero.

También aquí cabe, empero, desmontar un obstáculo. Una falsa concepción de las cosas que la tradición alienante ha cimentado:

Muestran las naciones dos índoles: una la obligatoria, de convención, hecha de acuerdo con los requerimientos del siglo y las más de las veces con el prejuicio de algún definidor famoso; otra la verdadera, entrañable, que la pausada historia va declarando y que se trasluce también por el lenguaje y las costumbres. Entre ambas índoles, la aparential y la esencial, suele advertirse una contrariedad notoria. Así en tratándose del vulgo de Londres —fuera de duda el más reverente, sumiso, desdibujado que han visto mis andanzas— es manifiesta cosa que Dickens lo celebra por lo descarado y vivaz, cualidades que si alguna vez fueron propias ya no lo son, pero que todo narrador inglés sigue mintiendo con pertinencia relajada. En lo atañadero al pueblo español, hoy concordamos todos (aconsejados por la literatura romántica y el solamente ver en su historia la empresa americana y el Dos de Mayo) en la vehemencia desbocada de su carácter, sin recordar que Baltasar Gracián supo establecer una antítesis entre la tardanza española y el ímpetu francés. Traigo estos ejemplos a colación para que el juicio del leyente consienta con mayor docilidad lo que en mi alegato hubiere de extraño. (pp. 131-132.)

La primera caracterización del criollo busca romper con todas las convenciones de la tradición hecha costumbre:

Quiero puntualizar la desemejanza insuperable que media entre el carácter verdadero del criollo y el que le quieren infligir. (p. 132.)

La caracterización que hace el joven Borges no se basa en pretendidas identidades con fuerte olor a raza, tampoco en abstracciones metafísicas xenófobas contrabandeadas como cultura autóctona. Borges apuntala su caracteriza-



ción de lo criollo en la historia y en los gestos y ademanes de la cotidianeidad en que efectivamente se vive:

El criollo, a mi entender, es burlón, suspicaz, desengañado de antemano de todo y tan mal sufridor de la grandiosidad verbal que en poquísimos la perdona y en ninguno la ensalza. El silencio arrimado al fatalismo tiene eficaz encarnación en los dos caudillos mayores que abrazaron el alma de Buenos Aires: en Rosas e Irigoyen. Don Juan Manuel, pese a sus fechorías e inútil sangre derramada, fue queridísimo del pueblo. Irigoyen, pese a las mojigan-gas oficiales, nos está siempre gobernando. La significación que el pueblo apreció en Rosas, entendió en Roca y admira en Irigoyen, es el escarnio de la teatralidad, o el ejercerla con sentido burlesco. En pueblos de mayor avidez en el vivir, los caudillos famosos se muestran botarates y gesteros, mientras aquí son taciturnos y casi desganados. Les restaría fama provechosa el impudor verbal. Ese nuestro desgano es tan entrañable que hasta en la historia —crónica de obradores y no de pensativos— se advierte. San Martín desapareciéndose en Guayaquil, Quiroga yendo a una asechanza de inevitables y certeros puñales por puro fatalismo de bravuconería; Saravia desdeñando una fácil entrada victoriosa en Montevideo, ejemplifican mi aserción. (pp. 132-133.)

Pese a que la *historia* es obra de artesanos y científicos que procuran ser fieles a su objeto, Borges no cree del todo en esa limpidez óptica. De más confianza le parece la lírica criolla:

No es empero, en la historia donde mejor puede tantearse la traza espiritual de una gente. Un noble instinto artístico, una tenaz indeliberación de tragedia, hacen que todo his-

toriador pare mientes antes en lo irregular de un motín que en muchos lustros remansados y quietos de cotidianeidad. También influyen las alteraciones políticas. Los altibajos venideros arbitran si conviene situar mayor realidad en la protesta de Liniers o en el bochinche de un cabildo abierto. Consideremos algún otro semblante que sea más de siempre: verbigracia, nuestra lírica criolla. (p. 133.)

La caracterización de la palabra criolla es hecha por Borges en un contrapunto con la palabra hispánica. La historia de la palabra escrita y de la improvisación de copla le sirve para obtener una comparación en la evolución histórica y en la del desarrollo literario. La evolución y maduración de la lírica criolla le parece más reveladora de caracteres permanentes. La síntesis única de la tristeza, el humor y la ironía es lo que constituye esencialmente el espíritu criollo que se revela en su lírica. Esa tesis suya que va a desarrollar más en detalle en *El idioma de los argentinos* y *El tamaño de mi esperanza* encuentra en las *Inquisiciones* una primera articulación sistemática:

Todo es en ella quietación, desengaño; áspero y dulzarrón a la vez. La índole española se nos muestra como vehemencia pura; diríase que al asentarse en la pampa, se desparramó y se perdió. El habla se hizo más arrastrada, la igualdad de horizontes sucesivos chasqueó las ambiciones y el obligatorio rigor de sujetar un mundo montaraz se resarcía en las dulces lentitudes de la payada de contrapunto, del truco dicharachero y del mate. Se achaparró la intensidad castellana, pero en los criollos quedó enhiesto y vivaz ese sonriente fatalismo mediante el cual las dos obras mejores de la literatura hispánica son dos ensalzamientos del fracaso: el Quijote en la prosa y la Epístola Moral en el verso. El sufrimiento, las blandas añoranzas, la burla maliciosa y sosegada, son



los eviternos motivos de nuestra lírica popular. (p. 133-134.)

Ciertamente resulta interesante verificar que el ejemplo de lo criollo, lo arquetípico suyo le sirve a Borges para intentar una nueva forma poética. Es en este sentido que para él la inventiva pasa por una forma explícitamente entendida como poesía popular. En la medida en que la valoración no es sociológica ni política, sino estrictamente literaria, lo "popular" visualizado equivale al mundo realmente dado en la experiencia inmediata. No cabe ver en el intento, por tanto, una forma de "nacionalismo" literario, sino una forma de lucha por la veracidad. El reemplazo de la realidad por formas abstractas de la cultura (los "textos") va a tener después por resultado una vacuidad alambicada. El programa aquí establecido apuntaba en la dirección absolutamente contraria. Es de ese mundo interior suyo que la lírica popular se le ofrecía a Borges como una forma de superar el ultraísmo y sus límites estilísticos:

En ella no hay asombro de metáforas; la imagen brujuleada no se realiza. En la frecuente vidalita que narra *No hay rama en el monte, vidalita*, la semejanza entre el corazón herido de ausencia y la floresta maltratada por el invierno rígido, no se establece, pero es preciso vislumbrarla para penetrar en la estrofa. La eficacia de los versos gauchescos nunca se manifiesta con jactancia; no está en el *ictus sententiarum*, en el envión de la sentencias, que diría Séneca, sino en la fácil trabazón del conjunto.

*Vea los pingos. ¡Ah hijitos!  
Son dos fletes soberanos.  
Como si fueran hermanos  
Bebiendo l'agua juntitos*

murmura Estanislao del Campo con leve perfección. Lo mismo le acontece al Martín Fierro.

Es conmovedora la austeridad verbal de estrofas como ésta:

*Había un gringuito cautivo  
Que siempre hablaba del barco  
Y lo augaron en un charco  
Por causante de la peste.  
Tenía los ojos celestes  
Como potrillito zarco.*

Significativo es asimismo el pudor por el cual Martín Fierro pasa como sobre ascuas sobre la muerte de su compañero y no quiere situarla en su relación, sino alejarla en el pasado:

*De rodillas a su lao  
Yo lo encomendé a Jesús.  
Faltó a mis ojos la luz,  
Caí como herido del rayo.  
Tuve un terrible desmayo  
Cuando lo vi muerto a Cruz.*

En las irrisorias coplas anónimas que se derraman de vihuela en vihuela, se trasluce también todo lo idiosincrásico del criollismo. El andaluz alcanza la jocosidad mediante el puro disparate y la hipérbole; el criollo la recaba, desquebrajando una expectación, prometiendo al oyente una continuidad que infringe de golpe.

*Señores, escuchenmén:  
Tuve una vez un potrillo  
Que de un lao era tordillo  
Y del otro lao, también.*

*A orillas de un arroyito  
Vide dos toros bebiendo.  
Uno era coloradito  
Y el otro... salió corriendo.*



*Cuando la perdiz canta  
Nublado viene;  
No hay mejor seña de agua  
Que cuando llueve.*

Tampoco en el Martín Fierro faltan ejemplos de contraste chasqueado:

*A otros les salen las coplas  
Como aguas de manantial;  
Pues a mí me pasa igual.*

La tristura, la inmóvil burlería, la insinuación irónica, he aquí los únicos sentires que un arte criollo puede pronunciar sin dejo forastero. Muy bien está el Lugones de *El solterón* y de la *Quimera lunar*, pero muy mal está su altilocuencia de bostezable asustador de leyendas. En cuanto a gritadores como Ricardo Rojas, hechos de espuma y de patriotería y de insondable nada, son un vejamen paradójico de nuestra verdadera forma de ser. El público lo siente y sin entremeterse a enjuiciar su obra la deja prudencialmente de lado, anticipando y con razón que tiene mucho más de grandioso que de legible. Nadie se arriesgará a pensar que en Fernández Moreno hay más valía que en Lugones, pero toda alma nuestra se acordará mejor con la serenidad del uno que con el arduo gongorismo del otro. (pp. 135-137.)

La caracterización de lo esencial criollo le permite a Borges una diferenciación, a veces cáustica, con buena parte de la literatura circundante. El “descriollarse” equivale a una pérdida de la veracidad. No se trata de postular un *verismo* o de una forma folklorizada de literatura social o de ingenuidad. Por el contrario, el ideal programático del joven Borges apunta a una universalidad tal como ella vive en la singularidad de lo inmediato. Por eso el apelar “a nuestra verdadera forma de ser” o a “toda nuestra

alma" implica sólo el único camino que se tiene para huir de la "espuma", la "patriotería" y "la insondable nada". Esa misma insondable nada que se convertirá en la *conditio sine qua non* del Borges posterior:

Lugones, en manifiesto aprendizaje de Herrera y Reissig o Laforgue y en cauteloso aprendizaje de Goethe, es el ejemplo menos lastimoso del trance por el cual hoy pasamos todos: el criollo que intenta descriollarse para debelar este siglo. Su dilemática tragedia es la nuestra; su triunfo es la excepción de muchos fracasos. (p. 137.)

La historia argentina, política, social y económica, destruyó la primera base popular. Con ello se abre una nueva posibilidad: la de constituir la realidad presente, Buenos Aires, como sujeto histórico de un desarrollo completamente nuevo. La salida no es una vuelta reaccionaria y melancólica al gauchismo que ya no tiene actores:

Se perdió el quieto desgobierno de Rosas; los caminos de hierro fueron avalorando los campos, la mezquina y logrera agricultura desdineró la fácil ganadería y el criollo, vuelto forastero en su patria, realizó en el dolor la significación hostil de los vocablos argentinidad y progreso. Ningún prolijo cabalista numerador de letras ha desplegado ante palabra alguna la reverencia que nosotros rendimos delante de esas dos. Suya es la culpa de que los alambrados encarcelen la pampa, de que el gauchaje se haya quebrantado, de que los únicos quehaceres del criollo sean la milicia o el vagabundear o la picardía, de que nuestra ciudad se llama Babel. (p. 137.)

La literatura criolla ha elaborado entre tanto los documentos fundamentales del gauchismo. La nueva literatura criolla, la que Borges planifica aquí, tiene ya su *telos* y



la base histórica objetiva sobre la cual construir. El resto habría de depender de la capacidad creadora:

En el poema de Hernández y en las bucólicas narraciones de Hudson (escritas en inglés, pero más nuestras que una pena) están los actos iniciales de la tragedia criolla. Faltan los postrimeros, cuyo tablado es la perdurable llanura y la visión lineal de Buenos Aires, inquietada por la movilidad. Ya la República se nos extranjeriza, se pierde. Fracasa el criollo, pero se alivia y se insolenta la patria. En el viento hay banderas; tal vez mañana a fuerza de matanzas nos entrometeremos a civilizadores del continente. Seremos una fuerte nación. Por la virtud de esa proceridad militar, nuestros grandes varones serán claros ante los ojos del mundo. Se les inventará, si no existen. También para el pasado habrá premios. Confiemos, lector, en que se acordarán de vos y de mí en ese justo repartimiento de gloria... (pp. 137-138.)

En el joven Borges no está sólo el joven Borges. En la formación de su conciencia intervienen también virtualmente motivos ideológicos que se desarrollaron en la dirección conocida. Ellos pudieron haberse encarnado en ideas o conductas diferentes, pero no es por generación espontánea el hecho de que el joven Borges haya devenido el Borges que sabemos. En este texto de las *Inquisiciones* se muestra uno de estos antecedentes. No sólo defiende aquí una concepción excluyente del criollo (criollos son los argentinos descendientes de españoles y los ingleses capaces de entender el mundo gaucho), sino también un modelo regresivo de desarrollo que excluye el progreso moderno. A lo cual se viene a juntar una posible gloria militar, heredera de la que efectuó el despojo de los nativos, una que iba a convertirse muchos años más tarde en una corporación delictiva. Ciertamente el joven Borges no pretendía militarizar la historia, pero en el medio de

su concepción humanista, moderna y democrática de los años veinte, él dejaba un lugar a la admiración atávica por los "héroes" que podían devenir "grandes varones".

Junto a esos elementos virtualmente negativos y destructores, el joven Borges adjunta otros, definidores de la época, que dan testimonio de una percepción alegre de la existencia. Uno, el que finaliza el ensayo presente, se refiere precisamente a aquel acontecimiento que para muchos suele definir negativamente la vida, la muerte. En abierta contradicción con el romanticismo tanatológico que el existencialismo comenzaba a expandir en la Europa de los años veinte, Borges se atreve a proponer una actitud criolla ante la muerte análoga a la que propusiera ante la vida y absolutamente antagónica a la que él mismo llegaría a formular hacia el final de su vida:

Morir es ley de razas y de individuos. Hay que morir bien, sin demasiado ahínco de quejumbre, sin pretender que el mundo pierde su savia por eso y con alguna burla linda en los labios. Se me vienen a ellos el ejemplo de Santos Vega y con un dejo admonitor que antes no supe verle. Morir cantando. (p. 138.)

En *El idioma de los argentinos* y en *El tamaño de mi esperanza*, Borges iba a encontrar una vía privilegiada de acceso a lo que es lo criollo. Una característica de la existencia criolla que él, con toda razón, iba a poner en claro oponiéndola al patetismo europeo en general y español en particular. Se tratará del humor como una actitud esencial y definidora de una vida que vale la pena llamarla tal. Curiosamente, esa reflexión, incluida explícitamente en los libros proscritos de 1926 y 1928, iba a encontrar aquí su primera formulación en enfrentamiento con el "hecho" que da fin a la vida, la base del misteriosismo y la depresión como categoría existencial. Esta confrontación posterior con la muerte iba a ser la del héroe, del malevo y el agresivo en general. La *superación* de la muerte sería después un acto de *valor* y su estética tendría que encontrarse en una estética de la agresión. Aquí, *pese* a aludir en



el párrafo inmediatamente anterior a los soldados, la superación de la muerte como negación de la vida, quedará en la sonrisa que supone saber que el mundo sigue vivo y productor de primaveras, aunque el héroe se vaya. La "burla linda en los labios" implica que el acto fundamental de la vida, en el que ella supera a su negación, equivale a un dejar de tomarse patéticamente en serio. Tanto así que es una burla linda *ante* la muerte y la incongruencia de tomarse por absoluto. El viejo Borges quiere la muerte como un escape definitivo a una existencia entendida como insoportable. El joven Borges cree que la muerte, por toda la incongruencia suya para con la vida, merece una sonrisa divertida. Entenderlo nos devuelve a la vida para gozar de su savia.

**"La presencia de Buenos Aires en la poesía":<sup>28</sup>  
la realidad de Buenos Aires como realidad de poesía**

El artículo "Buenos Aires" que incluye al final de este libro es más que un ensayo filosófico y crítico. Es un primer intento en prosa de llevar a cabo el programa ideológico y literario que anunciaran los artículos que lo anteceden. En él Borges busca articular en prosa poética lo que ha dejado en lírica el "Fervor de Buenos Aires". Esta forma de identificación y acercamiento a la realidad inmediata dada, al entorno primero y primario, no estaba fundada en el "nacionalismo" extremo, sino en su antípoda. Todo nacionalismo es agresivo y se define por exclusión de los demás, todo nacionalista necesita demostrarse su propia superioridad ante la pretendida inferioridad de los *otros*. La fascinación del joven Borges por su ciudad y su país estaba basada, en cambio, en el cariño por la vida y el entorno en que ésta se le daba y se le tenía que dar. Precisamente porque la razón de ese afecto era profundamente humano, ella tenía que conducirlo a la aceptación de toda posible variante de ese ser fascinante que es todo ser humano. El universalismo del joven Borges estaba fundado en la comunidad del ser. Pero estaba mediado por una par-

ticular vivencia de lo propio, por una experiencia material, inmediata, sensorial y anecdótica de la ciudad como horizonte de la experiencia humana. Al entenderse como *criollo*, Borges estaba incorporando todo lo esencial humano a esa variante que por lo mismo se volvía dialécticamente universal. Buenos Aires no deviene así entonces una pura ficción, resultante de un esfuerzo de Borges por *no* ver el Buenos Aires real. Y si bien es cierto que su visión de la realidad histórica y social argentina contiene importantes momentos de alienación, el resultado de su reflexión en los años veinte no es, como afirma Isabel Sarlo, una pura sustitución inventiva y fugaz de la realidad. Por el contrario, incluso esos momentos de alienación van puestos siempre en el contexto de una humanización intencional.

Precisamente en este sentido he creído importante incluir antes de dar cuenta del ensayo final, otro, que Borges dejó fuera de la compilación que es *Inquisiciones*. En "La presencia de Buenos Aires en la poesía" aparecen ciertamente momentos en que la ciudad es buscada en sus linajes antecedentes, pero ellos no le sirven a Borges para excluirla de la realidad, sino para vincular su idea a momentos universales y materiales de la vida humana. La historia de la ciudad es ofrecida así como un contexto en el cual cabe ver siempre momentos de la vida que no deben ser olvidados a menos de arriesgar el todo. Es cierto que la visión de Borges no incluye la totalidad de Buenos Aires en todas sus partes, pero la particularización que él efectúa se basa en principios ideológicos antagónicamente opuestos a los posteriores. Es por eso que la comparación de Borges con la sociedad en su conjunto debe ceder el paso y conceder un lugar a la importantísima comparación de Borges consigo mismo, en su evolución radical.

"La presencia de Buenos Aires en la poesía" es una recopilación de los esfuerzos que Borges ve como anteriores al que él mismo quiere realizar entonces. Para iniciar su ensayo, escribirá como un antecedente del poema en prosa final, una caracterización del objeto:

Alguna noche, suelo ubicar horas en la serenidad del barrio de Almagro: empresa que tiene su poco de catástrofe en cada punta pues para



ir y volver es obligatorio descender a la tierra como los muertos e incluirse en una hilera de ajetreos que hay entre la Plaza de Mayo y la estación Loria, y resurgir con una sensación de milagro incómodo y de personalidad barajada, al mundo en que hay cielo. Claro está que esas plutónicas y agachadas andanzas tienen su compensación: tal vez más seguro es poder considerar ese grande y bien iluminado plano de Buenos Aires. Los barrios ya pesados de recuerdos, los que tienen cargado el nombre: la Recoleta, el Once, Palermo, Villa Alvear, Villa Urquiza; los barrios allegados por una amistad o una caminata: Saavedra, Núñez, los Patricios, el Sur; los barrios en que no estuve nunca y que la fantasía puede rellenar de torres de colores, de novias de compadritos que caminan bailando, de puestas de sol que nunca se apagan, de ángeles: Pueblo Piñeiro, San Cristóbal, Villa Domínico. Lo indescartable es que la realidad de Buenos Aires también es realidad de poesía, y que su alusión ya es intensificadora de cualquier verso. Quiero historiar con brevedad los poetas que han trabajado en su endiosamiento, los que sin un sacudón, sin un sobresalto, sin inconveniente alguno edilicio, han hospedado en la eternidad nuestras calles. (*La Prensa*, p. 6, 11 de julio de 1926)

La historia de quienes intentaron llevar la realidad de Buenos Aires a una forma de poesía comienza, dice Borges, con la obra de Domingo Martinto:

Supongo que Domingo Martinto es “cronológicamente” el primero de ellos. Sus versos están irrespirables de olor a viejo, de hojas secas, de humedad, de neblinas, pero hay una página suya, página cuyo curador es Calixto Oyuela (el final de la “Antología Poética His-

pano-Americana", tomo tercero), que lo acredita de antepasado. Se intitula "Divagando", fue compuesta antes del año noventa, y es narración de un desgano de noche por las orillas. Es un cuadrito desdibujado, serio, de barrio. Voy a transcribir algunos momentos:

*Allí un grupo de mujeres,  
Viejas, jóvenes, sentadas  
En el umbral de la puerta  
O en toscas sillas de paja,  
Súbitamente interrumpe  
La alegre y confusa charla  
A la voz del organillo  
Que en la esquina, un vals ensaya.  
Otro grupo de muchachos  
Corriendo y gritando pasa,  
Mientras un carro, perdido  
En la sombra, con pesada  
Lentitud y sordos golpes  
Como negro monstruo, avanza.*

Después, una ventana le regala una romanza a Martinto... Intrínsecamente, la composición es floja, borrosa, pero ha sabido nombrar cosas nuestras: el verano ahondando las casas, las comadritas en la acera y en el zaguán, el organito con su vals y su esquina.

Nombrar, en los comienzos de una literatura, equivale a crear. En ese entonces, para hablar de las calles de Buenos Aires, no hacían falta metáforas; la novedad estaba en aludir-las, en situarlas en un verso. Así lo realizó Martinto, y su poemita ocasional es como un paréntesis que dijera: Entra Buenos Aires. (*ibid.*)

La mayor cualidad que el joven Borges ve en esta traslación de Buenos Aires a la poesía es el acto de apuntar a la realidad de la ciudad, a un aspecto suyo plenamente real



en su materialidad de vida cotidiana. Incluso el “endiosamiento” que él adivina en la poesía del inicio, Borges lo obtiene a partir de una desmitologización, a saber la que precisaba de la metáfora. La intención no es, por tanto, mitificante, sino materializante, pese a haberse quedado en el camino.

Este proceso de desprendimiento humanista del ultraísmo, del rubenismo y de las más diversas formas del patetismo romántico quedará bien documentado en el segundo trance de la poetización de Buenos Aires:

Otro fundador literario de Buenos Aires fue Eduardo Wilde. Su “Prometeo & Cía.”, libro aporteñado, andariego y admirable por muchos lados, eterniza otra caminata por las orillas. Su fecha es inverosímilmente lejana, mil ochocientos ochenta y dos y se llama “Sin Rumbo”. Wilde camina de día cuando el sol saca los arrabales a la vergüenza pública, y el pastito brilla entre los huecos. Wilde se va por el lado de los callejones y los desmontes y llega a un almacén ¿cuándo no? y lo registra con pormenorizada piedad: El arroz, los garbanzos y los fideos se apiñaban en bolsas o barricas aburridas de su quietud. Las cajas de sardinas, condecoradas con las imágenes de medallas de cualquier exposición, proclaman mintiendo la falta de espinas de los cadáveres marítimos que contenían y miraban hacia el mostrador con sus rótulos de metal amarillo. Sobresaliendo entre las damajuanas, los barriles, las espurelas, los espejos abollados, el pan, las tazas, las bombillas de lata, los confites matizados y eternos, el papel de estraza, las canastas, el hilo emigrado de alguna mercería, los vasitos cónicos, las pantallas de palma, los rosarios y los racimos de vela de baño, se mostraba un cajón de bacalao abierto, con sus manjares de cuaresma crucificados, implorando la piedad pública... Los perros flacos trotaban apurados, ladeándose contra las paredes, y se para-

ban de tiempo en tiempo a oler el horizonte o mirar con curiosidad a los paseantes. ("Prometeo & Cía.", pp. 145-147 de la edición de 1899.) Yo tengo un par de composiciones describidoras de Villa Ortúzar. Pienso tacharlas y poner en su lugar la sola sentencia de Wilde "perros oliendo el horizonte", que es significativa apretadamente de la grandeza y de la desolación del suburbio. (*ibid.*)

El desarrollo de Buenos Aires dentro de la poesía llega a su punto álgido en la tercera fase. Ella contiene la obra de Evaristo Carriego y con ella no una transubstanciación de la ciudad real, sino una radical materialización de aspectos suyos esenciales. Tanto es así, que en la descripción y el análisis que entrega aquí el joven Borges va a aparecer renovadamente otro de los temas fundamentales de su primera versión de la vida: la sensualidad hecha amor y goce carnal. La descripción general, bucólica en un sentido muy restringido, llegará a articularse así en una caracterización de repulsa al idealismo ingenuo. En algunos momentos el joven Borges roza incluso la prosa de una descripción realista de los suburbios:

En 1908 salió un libro grandote, que padecía en su tapa colorada un título sin pies ni cabeza. Eran las "Misas Herejes", famosas y había unas diez composiciones entre ellas, por las que hablaba un barrio entero de la ciudad:

Palermo, arrabal atropellador, solar de don Juan Manuel y del tango. Allí estaban "El alma del suburbio", "En el barrio", "El guapo", "El amasijo".

Suele afirmarse que Evaristo Carriego es el poeta del arrabal. Creo que fue el poeta de Palermo, sencillamente y eso basta para su gloria. No hay un arrabal abstracto, arquetípico, tan inventado por las letras de tango, es una haraganería de la observación, un término hueco. Decimos con nebulosidad las orillas, pero son una



cosa las de la Boca, orillas con marinerío, orillas del agua, y otras las que por Urquiza se alargan: orillas de la tierra, orillas de la nochecita y de la llanura. Por mi parte, me declaro inhábil para situar los versos de Carriego ¡tan palermenses!, en cualquier barrio de Buenos Aires.

Hasta la designación de Palermo es demasiado ancha. Al sur de la calle Santa Fe, al este de Maldonado, al norte de los Cambalachos judíos de Villa Crespo, allí ha plantado su eternidad chica nuestro Carriego, allí sus versos están corroborados por el paisaje. Los antecitados por mí y otros reunidos ulteriormente, casi alcanzan la perfección. Muestran alguna errata, eso sí; por ejemplo, la de considerar los conventillos como un fenómeno típico del arrabal, siendo manifiesto que en los barrios muy apartados no existen y que las inmediaciones del centro están llenas de ellos.

El año diez, Marcelo de Marzo, venidor editor de Carriego y estrecho amigo suyo publicó la serie segunda de "Los vencidos". Libro de prosa dolorida y perfecta, que registra tipos y paisajes de esta ciudad.

Al final, hay un manejo de poesías. Por tratarse de un libro que se halla muy a trasmano del renombre voy a transcribir un fragmento.

Es de la composición titulada "Bailarines de tango":

*¡Auro, mi hija!, aulló el compadre y la  
[fosca compañera  
Ofreció la desvergüenza de su cálido impudor  
Azotando con su carne —como lengua  
[de una hoguera—  
Las vibrátiles entrañas de aquel chusma  
[del amor.  
Resistieron en un giro. Desbarraron  
[los violines  
Y la flauta dijo notas que jamás nadie  
[escribió.*

*Pero iban blandamente a compás los bailarines  
Y embriagada la pareja, sin notarlo se besó. (ibid.)*

Enseguida Borges destaca “La turna” de Enrique Banchs, “libro incondicionalmente admirable” que incluye dos sonetos relativos a Buenos Aires, “ambos de tono doloroso”.

Otro hito que Borges destaca como fundamental en la poetización de la ciudad es el libro de Fernández Moreno:

El diez y siete, Fernández Moreno publicó “Ciudad”: íntegra posesión de la urbe, total presencia de Buenos Aires en la poesía. Un Buenos Aires padecido y sentido vive en sus lacónicos versos, un Buenos Aires que le pesa al poeta con incansabilidad derecha de rumbos, un Buenos Aires en que hasta el cielo está amenazado. Su visión está vinculada a lo tradicional como la de Carriego: es realidad de vida, hecha directamente realidad de arte. Su libro es íntegra conquista. Es un libro desgastado, varonil, orgulloso, tal vez perfecto. (*ibid.*)

### **“Buenos Aires” y la esperanza como memoria de lo que vendrá**

El artículo que Borges denominó “Buenos Aires” es en realidad un poema en prosa. En las “Advertencias” que puso al final de las *Inquisiciones* escribió: “BUENOS AIRES fue abreviatura de mi libro de versos y la compuse el novecientos veintiuno” (p. 160). El libro de versos a que se refiere era ciertamente el *Fervor de Buenos Aires*, publicado en 1923.

Como documento el artículo es una joya y merecería un estudio aparte; por lo mismo sería enjundioso que comparase la lírica en verso y su *abreviatura* en prosa a fin de observar, en movimiento, creación y recreación del texto.



Desde el punto de vista del análisis de *Inquisiciones*, este poema en prosa tiene múltiple relevancia. Lo he puesto al final de mi presentación y análisis porque en él Borges ya no se limita a exponer razones que justifiquen una filosofía, una estética o una lírica, sino que construye una obra de arte, un poema en el cual el proyecto filosófico y estético comienza a adquirir contornos de realidad. El poema resulta ser así entonces una culminación que apunta a un desarrollo ulterior.

Si ello es así, lo primero que importa es constatar que el punto de referencia del todo reflexivo es *una ciudad*. No es un modo de ser de especial estatuto ontológico, tampoco uno que se refleje en estados de ánimo (como lo serían la “paz”, la realización de la “justicia”). Tampoco es una etapa histórica o la realización de una utopía. Combinando la tradición bíblica (la Jerusalén) y la mayor concreción material, para el joven Borges la realidad en su aparición más ejemplar y decidora no es un *texto*, sino una ciudad. Al menos su tendencia es a entenderla como un lugar en que los seres humanos nacen, viven, conviven, gozan, sufren y se mueren dejando obra y memoria tras su tiempo cumplido. La vida se entiende a partir de una ciudad. En *La metafísica del arrabal* he expuesto el proceso por el cual el “mundo” de Borges se inscribe en un desarrollo de urbanización de la vida social argentina de la época. Lo que allí escribí en relación a *El tamaño de mi esperanza* vale por entero en relación a *Inquisiciones*. También respecto a las limitaciones alienantes del análisis del joven Borges en el contexto de la discusión Florida-Boedo. Aquí cabe sin embargo destacar que la ciudad, como obra de trabajo humano, no sólo es una realidad diferente a la sofisticada construcción textual posterior y postulada como realidad ejemplar, sino que ella se articula en el contexto de una contradicción histórica fundamental: la de la lucha entre la naturaleza encarnada en la infinitud de la Pampa y sus hombres y la nueva realidad urbana y los suyos. La ciudad va a ser entendida así como una suerte de isla en el infinito natural, a la vez que como hogar. Es por eso que Buenos Aires, la ciudad, junto con ser el resultado de un proceso histórico, nunca será un sueño sustitutivo de la realidad, ni un mito. La de Borges podrá ser una descrip-

ción parcial, pero esa parte de Buenos Aires es una parte humana, real y virtualmente histórica. El que el joven Borges saque la literatura a conformar el fenómeno físico, material y trascendente que es la ciudad, vincula poesía y vida pública. Pero una vida pública que no es la de los grandes actores, los *héroes*, los *genios* o los *santos*, los que crean, perciben o develan los *misterios*. La vida de la ciudad es ante todo la vida de todos y cada uno, cotidianeidad trivial y humana en el sentido definidor del término. Lo *artístico* no estará en lo sublime, sino en la expresividad única con que se dice lo real. Lo artístico de la obra es la universalidad de su estatuto en su expresión de inmediatez absoluta. Porque son los sentimientos fundamentales los que van a expresar eso que el ser humano es y siente en permanencia.

El artículo-poema está dividido según una muy peculiar organicidad: la presentación, la arquitectura y el acontecer de la ciudad.

La presentación de lo que es la ciudad se hace, por todo lo dicho, según las horas del día, acorde a la ciudad vivida:

Ni de mañana ni en la diurnalidad ni en la noche vemos de veras la ciudad. La mañana es una prepotencia de azul, un asombro veloz y numeroso atravesando el cielo, un cristalear y un despilfarro manirroto de sol amontonándose en las plazas, quebrando con ficticia lapidación los espejos y bajando por los aljibes insinuaciones largas de luz. El día es campo de nuestros empeños o de nuestra desidia, y en su tablero de siempre sólo ellos caben. La noche es el milagro trunco: la culminación de los macilentos faroles y el tiempo en que la objetividad palpable se hace menos insolente y menos maciza. La madrugada es una cosa infame y rastrera, pues encubre la gran conjuración tramada para poner en pie todo aquello que fracasó diez horas antes, y va alineando calles, decapitando luces y repintando colores por los idénticos lugares de la tarde anterior, hasta que nosotros —ya con la ciudad al cuello y el día abismal un-



ciendo nuestros hombros— tenemos que rendirnos a la desatinada plenitud de su triunfo y resignarnos a que nos remachen un día más en el alma.

Queda el atardecer. Es la dramática alteración y el conflicto de la visualidad y de la sombra, es como un retorcerse y un salirse de quicio de las cosas visibles. Nos desmadeja, nos carcome, y nos manosea, pero en su ahínco recobran su sentir humano las calles, su trágico sentir de volición que logra perdurar en el tiempo, cuya entraña misma es el cambio. La tarde es la inquietud de la jornada, y por eso se acuerda con nosotros que también somos inquietud. La tarde alista un fácil declive para nuestra corriente espiritual y es a fuerza de tardes que la ciudad va entrando en nosotros. (pp. 79-80.)

La “presentación”, esto es, la primera vivencia de la ciudad, entrega una suerte de fenomenología de la urbe. Su descripción en forma de representación y sentimiento en tanto que entorno vivido inmediato. Ella supone una determinada estructuración: la arquitectura suya:

A despecho de la humillación transitoria que logran infligirnos algunos eminentes edificios. No es Buenos Aires una ciudad izada y ascendente que inquieta la divina limpidez con éxtasis de asiduas torres o con chusma brumosa de chimeneas atareadas. Es más bien un trasunto de la planicie que la ciñe, cuya derecha rendida tiene continuación en la rectitud de calles y casas. Las líneas horizontales vencen las verticales. Las perspectivas —de moradas de uno o dos pisos, enfiladas y confrontándose a lo largo de las leguas de asfalto y piedra— son demasiado fáciles para no parecer inverosímiles. (pp. 80-81.)

El extremo nihilismo idealista de la fase posterior cerró a Borges no sólo el acceso a la historia real, sino también a la vivencia humana y humanizable con la naturaleza. La ciudad, hecho material estetizado, será aquí entendida en su dinámica de contradicción con la naturaleza circundante, encontrando así dos lugares físicos para los dos momentos históricos.

El “acontecer”, la vida en la ciudad, queda referido a tres momentos de su arquitectura y su modelo urbano: las calles, las casas y las plazas.

En el límite entre el arrabal y la pampa se tocan histórica y metafísicamente la finitud y la indeterminación:

Atraviesan cada encrucijada cuatro infinitos. En la alta noche, al recorrer la ciudad que simplifican la dura sombra y nuestro rendimiento quejoso, nos hemos azorado a veces ante las interminables calles que cruzan nuestro camino y hemos desfalecido apuñalados, mejor dicho alanceados y aun tiroteados por la distancia. ¡Y en los alrededores del crepúsculo! Acontecen gigantescas puestas de sol que sublevan la hondura de la calle y apenas caben en el cielo. Para que nuestros ojos sean flagelados por ellas en su entereza de pasión, hay que solicitar los arrabales que oponen su mezquindad a la pampa. Ante esa indecisión de la urbe donde las casas últimas asumen un carácter temerario como de pordio-seros agresivos frente a la enormidad de la absoluta y socavada llanura, desfilan grandemente los ocasos como maravilladores barcos enhietos. Quien ha vivido en serranías no puede concebir esos ponientes, pavorosos como arrebatos de la carne, y más apasionados que una guitarra. Ponientes y visiones de suburbio que están aún —perdónenme la pedantería— en su aseidad, pues el interés estético de los arrabales porteños es patraña divulgadísima entre nosotros. Yo, que he enderezado mis versos a contradecir esa especie, sé demasiado acerca del desvío que



muestran todos en alabándoles la desgarrada  
belleza de tan cotidianos lugares... (pp. 81-82.)

Del encuentro entre el ser humano, "pordiosero agresivo", y lo sobrepasador de la "enormidad de la absoluta y socavada llanura", del encuentro entre Pampa y Urbe, ha surgido una peculiar forma de habitar. Las casas son equilibrio inestable de altivez y premonición de fracaso, un documento físico de la vida tal como ella suele ser entendida en ese espacio histórico. La ciudad, sus casas, devienen así signo de toda una forma de existencia, de actitud fundamental ante el propio tiempo. El criollo es identificado con su modo fatalista y con la ironía que se ríe del propio fracaso, restituyéndolo a la normalidad. También en este momento constituyente de la concepción de la vida del joven Borges cabe ver un anticipo parcial del nihilismo posterior. La limitación de todo esfuerzo no va a ser aceptada como realidad o desafío incluso, sino como deficiencia connatural a la vida. Sólo el humor la rescata y le permite generar acción, pero el conjunto va a ser entendido desde esa deficiencia permanente:

He mentado hace unos renglones las casas. Ellas constituyen lo más conmovedor que existe en Buenos Aires. Tan lastimeramente iguales, tan incomunicadas en su apretujón estrechísimo, tan únicas de puerta, tan petulantes de balaustradas y de umbralitos de mármol, se afirman a la vez tímidas y orgullosas. Siempre campea un patio en el costado, un pobre patio que nunca tiene surtidor y casi nunca tiene parra o aljibe, pero que está lleno de patricialidad y de primitiva eficacia, pues está cimentado en las dos cosas más primordiales que existen: en la tierra y el cielo.

Estas casas de que hablo son la traducción, en cal y ladrillo, del ánimo de sus moradores y expresan: fatalismo. No el fatalismo rencoroso y anárquico que se esgrime en España, sino el burlón y criollo que informa el Fausto de Es-

tanislao del Campo y aquellas estrofas del Martín Fierro que no humilla un prejuicio de barata doctrina liberal. Un fatalismo que no detiene la acción, pero que ve en las lindes de todo esfuerzo el fracaso... (p. 82.)

Las plazas son el lugar en que la geometría persistente y la incertidumbre de las casas encuentran un reposo, un vértice de paz:

Quiero hablar también de las plazas. Y en Buenos Aires las plazas —nobles piletas abarrotadas de frescor, congresos de árboles patrios, escenarios para las citas románticas— son el remanso único donde por un instante las calles renuncian a su geometralidad persistente y rompen filas y se dispersan corriendo como después de una pueblada.

Si las casas de Buenos Aires son una afirmación pusilánime, las plazas son una ejecutoria de momentánea nobleza concedida a todos los paseantes que cobijan. (pp. 82-83.)

Los tres libros que Borges proscribió en un acto asombroso de ocultación de unos orígenes que eran más bien una alternativa son un programa humanista en desarrollo. Lo que no dijo Borges en las *Inquisiciones* será asumido enseñada en *El tamaño de mi esperanza* y llevado a la síntesis final de *El idioma de los argentinos*. El párrafo final del poema en prosa "Buenos Aires" incluye así precisamente aquella frase que debía convertirse de inmediato en la viga maestra de *El tamaño de mi esperanza*: "la esperanza es la memoria de lo que vendrá". Esta columna vertebral de todo pensamiento humanista une así filosofía y ciudad humana, vida y poesía:

Casas de Buenos Aires con azoteas de baldosa colorada o de cinc, desprovistas de torres excepcionales y de briosos aleros, comparables



a pájaros mansos con las alas cortadas. Calles de Buenos Aires profundizadas por el transitorio organillo que es la vehemente publicidad de las almas, calles deleitables y dulces en la gustación del recuerdo, largas como la espera, calles donde camina la esperanza que es la memoria de lo que vendrá, calles enclavadas y firmes tan para siempre en mi querer. Calles que silenciosamente se avienen con la noble tristeza de ser criollo. Calles y casas de la patria. Ojalá en su ancha intimidad vivan mis días venideros. (p. 83.)

Jorge Luis Borges puso por delante de su *Inquisiciones* un "Prólogo" (pp. 5-6). Pero a ojos vistas no lo entendió como el acto antecesor del libro, sino como su final. El momento y la visión en que el escritor deviene lector de sí mismo para comunicar lo esencial, es el instante en que inicia la presentación del texto inaugurándolo ante los ojos de los lectores, pero también es el instante en que él mismo se despide de su propia obra. Es bueno leerlo aquí, al final, como testimonio de aquello que Borges, capaz por entonces de un humor sin sarcasmo, entendió por lo principal:

### Prólogo

La prefación es aquel rato del libro en que el autor es menos autor. Es ya casi un leyente y goza de los derechos de tal: alejamiento, sorna y elogio. La prefación está en la entrada del libro, pero su tiempo es de posdata y es como un descartarse de los pliegos y un decirles adiós.

Este que llamo *Inquisiciones* (por aliviar alguna vez la palabra de sambenitos y humareda) es ejecutoria parcial de mis veinticinco años. El resto cabe en un manojo de salmos, en el *Fervor de Buenos Aires* y en un cartel que las esquinas de Callao publicaron. Allá esos borradores y el que verás.

Veinticinco años: ¡una haraganería aplicada a las letras! Yo no sé si hay literatura, pero yo sé que el barajar esa disciplina posible es una urgencia de mi ser. Salvo el ambiente del Quijote, del Fausto criollo y hasta de tu próximo libro (si eres autor) nada conozco que sea digno de una inmortalidad de renombre. Sólo hay éxitos de amistad, de intriga, de fatalismo. Ojalá este libro obtenga uno de ellos. (pp. 5-6.)



**II**

***EL IDIOMA DE LOS ARGENTINOS***

**(1928)**

**O**

**LA FELICIDAD Y LA PALABRA**

*Ya he declarado que la finalidad permanente de la literatura es la presentación de destinos; hoy quiero añadir que la presentación de una dicha, de un destino que se realiza en felicidad, es tal vez el goce más raro (en las dos significaciones de la palabra: en la de inusual y en la de valioso) que puede ministrarnos el arte. Queremos ser felices y el aludir a felicidades o el entreverlas, ya es una deferencia a nuestra esperanza. A sabiendas o no, nunca dejamos de agradecer íntimamente esa cortesía. Muchos escritores la han intentado; casi ninguno la ha conseguido, salvo de refilón. Parece desalentador afirmar que la felicidad no es menos huidiza en los libros que en el vivir, pero mi observación lo comprueba.*

Jorge Luis Borges, *El idioma de los argentinos*, Buenos Aires, 1928. (p. 45.)



## Prólogo

*El idioma de los argentinos* fue publicado en 1928 por la editorial M. Gleizer de Buenos Aires y contiene 185 páginas. En el mismo año obtuvo en Buenos Aires el Segundo premio municipal de prosa.

El orden que he dado a la presentación e interpretación es fiel a la estructura que Borges entrega en su prólogo al libro a fin de explicar la naturaleza de su texto.

El objeto mismo le parece ser muy ocasional, dijérase superfluo:

Ningún libro menos necesitado de prólogo que este de formación haragana, hecho sedimentariamente de prólogos, vale decir, de inauguraciones y principios. Si mi pluma está asistida de claridad, lo estará también en las páginas subsiguientes; si la oscuridad la mueve, no será más iluminativa su operación por el hecho de apellidarse prólogo lo que redacta. El prólogo quiere ser el tránsito de silencio a voz, su intermediación, su crepúsculo; pero es tan verbal, y tan entregado a las deficiencias de lo verbal, como lo precedido por él. (p. 7.)

La determinación de lo cuasi retórico es muy lograda en lo formal, pero es otra precisión lo que lo justifica, una introducción con una sugerencia decisiva para entender la relación fundamental, la que Borges ve entre la literatura y la vida. "Resolver" este mundo es vocación de menor relevancia que las vigas maestras de la vida, pero no por ello menos exigente e imprescindible:

Esta vocación de vivir que nos impone las elecciones ominosas de la pasión, de la amistad, de la enemistad, nos impone otra de menos responsable importancia: la de resolver este mundo. Nadie puede carecer de esa inclinación, expláyelo o no en libro. (*ibid.*)

Borges quiere presentar su libro como sus “atenciones” en este orden, durante “el veintisiete”. Ellas le dan a la obra “un aire enciclopédico y montonero” —esperanza argentina, borradores de afición filológica, historia literaria, alucinaciones o lucideces finales de la metafísica, agregados del recuerdo, retórica— (p. 8). Pero toda esta abundancia “es más aparente que real”. Sólo son “tres las direcciones cardinales que lo rigen. La primera es un recelo, el lenguaje; la segunda es un misterio y una esperanza, la eternidad; la tercera es esta gustación, Buenos Aires. Las dos últimas confluyen en la declaración intitulada «Sentirse en muerte». La primera quiere vigilar en todo decir”. (*ibid.*)

A fin de hacer retornar los ensayos que componen *El idioma de los argentinos* al orden de las tres direcciones cardinales que Borges puso en su fundamento, los he dispuesto en torno a éstas, alterando el orden de publicación en el libro. El misterio y la esperanza que son la eternidad son el fundamento doctrinal del libro. De la reflexión alrededor de ellos surge un lenguaje y “el recelo que quiere vigilar en todo decir”, el lenguaje y su literatura. La aplicación de todo ello es “la gustación” del mundo que resulta de la vinculación de vida y lenguaje: Buenos Aires y lo eterno que en él descubre la síntesis de la felicidad y la palabra.



El índice original de *El idioma de los argentinos* es:

## ÍNDICE

Prólogo	
Indagación de la palabra	
El truco	
Ubicación de Almafuerte	
La felicidad escrita	
Otra vez la metáfora	
El culteranismo	
Un soneto de don Francisco de Quevedo	
La simulación de la imagen	
Las coplas de Jorge Manrique	
La fruición literaria	
Ascendencias del tango	
Fechas	{ <i>Para el centenario de Góngora</i> <i>Alfonso Reyes: Reloj de sol</i> <i>Ricardo E. Molinari: El imaginero</i> <i>Apunte fervido sobre las tres vidas de la milonga</i>
La conducta novelística de Cervantes	
Dos esquinas	{ <i>Sentirse en muerte</i> <i>Hombres pelearon</i>
Eduardo Wilde	
El idioma de los argentinos	

## La eternidad como misterio y esperanza

### “La felicidad escrita”<sup>29</sup> como deferencia a la esperanza

La tematización de la felicidad en *El idioma de los argentinos* se relaciona directamente con la discusión que el joven Borges había llevado a cabo contra el romanticismo y su supuestos en *El tamaño de mi esperanza*:

Sé que la dicha ya no es admirable por nadie, sé que la arrinconó la turbia quejumbre que izó el romanticismo, sé que hoy la ignoraron a la vez los taciturnos de la parvilocuencia rimada –fernandezmorenistas y otros canturriadores del verso– y los juiciosos de la travesura, los que son juguetones con cautela y se atarean demasiado a que dé en el blanco cada renglón. Lo sé muy bien y sin embargo sigue pareciéndome que [...] ser feliz no es cualidad menos plausible que la de ser genial.<sup>30</sup>

La renovación de la discusión va antecedita así por una ulteriormente radicalizada concepción de lo que Borges por ese tiempo pensaba como lo esencial de la nueva literatura suya:

Ya he declarado que la finalidad permanente de la literatura es la presentación de destinos; hoy quiero añadir que la presentación de una dicha, de un destino que se realiza en felicidad, es tal vez el goce más raro (en las dos significaciones de la palabra: en la de inusual y en



la de valioso) que puede ministrarnos el arte. Queremos ser felices y el aludir a felicidades o el entreverlas, ya es una deferencia a nuestra esperanza. A sabiendas o no, nunca dejamos de agradecer íntimamente esa cortesía. Muchos escritores la han intentado; casi ninguno la ha conseguido, salvo de refilón. Parece desalentador afirmar que la felicidad no es menos huidiza en los libros que en el vivir, pero mi observación lo comprueba.<sup>31</sup>

En cierto modo, lo asombroso de la manera en que Borges ve aquí las cosas no radica en que él recupere la felicidad como *telos*, como meta de la vida, puesto que en la tradición occidental esta doctrina aristotélica pertenece a los lugares comunes de la reflexión antropológica. Lo notable es más bien la agudeza con que Borges desarticula los intentos poéticos tradicionales por expresarla y el tipo de ámbito libre que crea al formular el ejemplo alternativo que va a proponer y los supuestos del caso. A partir de ambas reflexiones Borges propone considerar la felicidad no como meta o un “estado” en la vida, un estado anímico en el que nos encontramos, sino como *un supuesto* de la vida verdadera humanizada. La vida feliz que funda la literatura como relato de destinos no es puesta en un futuro posible (como utopía personal o social), sino como un siempre primario y reactualizado “sentirse feliz de estar vivos”, y de las posibilidades que de ahí nos podemos dar.

Para ofrecer un conjunto representativo, Borges acude a una antología de prestigio reconocido:

Sírvanos de repertorio el libro *Las cien mejores poesías (líricas) de la lengua castellana*, elegidas por Menéndez y Pelayo; antología famosa cuyo título de Juicio Final no es imputable a su colector, sino a la empresa que lo obligó a juntar esas dos palabras que no se juntan, *cien* y *mejores*. (*op. cit.*, pp. 45-46.)

El conjunto entrega una serie de alternativas utilizadas por Borges para determinar *via negationis* su versión de la felicidad y su expresión lírica.

El primer ejemplo es tomado de los versos clásicos de fray Luis de León. El juicio general es lapidario:

Una de las primeras composiciones que veo es la *Vida retirada* de Fray Luis, imitación del horaciano *beatus ille* y cuyo manifestado propósito es la descripción de un estado de felicidad. Pienso que no logra ni sugerirlo, pienso que en esa poesía tan festejada, el renombre sobrepuja a los méritos. (*op. cit.*, p. 46.)

La razón más importante para descalificar el poema como cabal expresión de la “felicidad escrita” es:

¿Cómo tenerle fe a esa dicha sermonera y vanagloriosa que se distrae, a cada rato, de su espectáculo sedicente de felicidad, para invehir contra medio mundo? ¿No es vergonzoso (para nosotros y para él) que el Padre Maestro Fray Luis de León no pueda ser feliz en el campo, sin complacerse, siquiera sea metafóricamente, con la imaginación de ausentes catástrofes y de ajenas calamidades?

*La combatida antena  
cruge, y en ciega noche el claro día  
se torna; al cielo suena  
confusa vocería  
y la mar enriquecen a porfía.*

La concepción que fray Luis tiene de la felicidad y de su correspondiente expresión lírica es insuficiente porque la felicidad de verdad no puede estar psicológicamente fundada ni ser poéticamente expresada en recurrencia constante a *un tipo inhumano* de felicidad. Es verdad que sólo “se lava prudencialmente las manos” cuando escribe:



*No es mío ver el lloro  
de los que desconfían  
cuando el cierzo y el ábrego porflan.  
(op. cit., pp. 46-47.)*

La felicidad no equivale, por tanto, al goce irrestricto *en* la propia subjetividad. Ella exige la posibilidad de ser feliz *con* otros, un acto solidario integrable en una relación mutua de alegría compartible y compartida. Es precisamente en este sentido que la ulterior crítica a fray Luis sobrepasa el criterio de un análisis puramente formal:

Por tratarse de una poesía que es famosa y que muchos consideran inmejorable, quiero enfatizar otra equivocación de las que sobrelleva: por ejemplo el traicionero renglón final de los que copio:

*El aire el huerto orea  
y ofrece mil olores al sentido,  
los árboles menean  
con un manso ruido  
que del oro y del cetro pone olvido.*

Oro y cetro en un jardincito... Acordarse tan inoportunamente de esos guarismos o arcos de la ambición, es mentir desprendimiento y adolecer de la más estafalaria codicia. O, en el mejor de los casos, es recurrir a una metáfora perjudicial. (*op. cit.*, p. 47.)

La incorporación del "oro" y el "cetro" en el "jardincito" no es sólo una desproporción a la que se le podría achacar mal gusto. También en este caso la felicidad resulta ser un efecto entendido desde lo interior y a partir de un horizonte en que la alegría compartible queda excluida. La felicidad tampoco puede estar relacionada a la ambición. El anarquismo liberal izquierdizante del Borges irigoyenista

aparece aquí en plenitud. Solamente nombrar el cetro y el oro es "mentir desprendimiento", es fingir precisamente otra de las cualidades esenciales de la felicidad: la generosidad, la superación verdadera y humanista de la codicia.

Se sabe que la mayor parte de los seres humanos que enloquecen suelen estar plagados de terribles recriminaciones respecto al pasado o bien de insuperables angustias ante lo que puede sobrevenir. Pocos son los que están realmente convencidos de que la vida es una tarea a intentar en serio en cada *presente* a fin de hacérsela grata, feliz. Menos son todavía los que actúan en consecuencia. Este esquema de valoración de la vida era por entonces el de Borges y es en el que fundaba su valoración de la expresión lírica, ante todo respecto al pasado como criterio definidor de la felicidad:

Basta recorrer la antología para encontrar numerosos celebraciones de dichas pretéritas y ninguna dicha actual. ¡Qué difícil y hasta imposible ha de ser la dicha, ahora que se perdieron los Infantes de Aragón y las señoras y niñas tan paquetas de la corte del Rey Don Juan y el hipódromo tan concurrido de Itálica y los rojos pimientos y ajos duros de los españoles vellosos y otras muy lloradas pretericiones! (*op. cit.*, p. 48.)

La magnificación del pasado no es, entonces, una pura reducción de la vida afectiva a la así llamada melancolía. La melancolía misma, como goce de la ausencia del goce, sólo tiene lugar como *sustitución* de la alegría, como aniquilamiento de la felicidad. Ella no sólo es percepción afirmativa del tiempo presente, el tiempo compartible, sino también recuperación de nuestros afectos para el lugar, el espacio y el tiempo presentes. También en este sentido es *rara* la felicidad, tanto en la vida como en la poesía:

Sin embargo, no ironicemos demasiado: eso de ubicar la felicidad en las lejanías del espacio y en las del tiempo, es achaque universal y



lo padecen nuestros mil y un versos a la tape-  
ra. Los *tramways* de caballos y los compa-  
dritos que empezaban por un amejicanado  
chambergo gris y terminaban en botines de  
charol ¿no solicitan acaso nuestra nostalgia?  
Hoy cantamos al gaucho; mañana plañiremos  
a los inmigrantes heroicos. Todo es hermoso;  
mejor dicho, todo suele ser hermoso, después.  
La belleza es más fatalidad que la muerte. (*op.*  
*cit.*, p. 48.)

El que hagamos del “todo tiempo pasado fue mejor” una norma es una enajenación del presente, del tiempo que no puede ser, por definición, el único, pero que sí es el único del que disponemos cada vez. También la proyección afectiva al futuro, la futurización de la vida, es destrucción y en el fondo, recurrencia solapada al pasado. “Lo futuro es lo hermoso” equivale a decir que es hermoso sólo lo que alguna vez será, la descalificación del presente y su conversión a ser pura preparación, pretexto. La “fatalidad de la belleza” quiere decir que sólo la nostalgia y nunca la alegría debe ser el sentimiento orientador y cualificador de la vida. Pero lo más interesante es que Borges no entiende los estados de ánimo como una situación en la que *está* el ser humano, un pozo en el que pueden caer seres humanos. Son los hombres mismos los que determinan y eligen sus estados de ánimo fundamentales. Son los presentes quienes cantan y añoran a un gaucho que ya no está, ni aquí ni ahora, en lugar de buscarse y encontrar una alegría efectiva. Perceptible se hace incluso la crítica explícita que el *criollista* Borges hace tanto del gauchismo como del aristocratismo despreciador de los inmigrantes.

Todas estas determinaciones de lo que *no* es la felicidad y su expresión literaria va a fundar, en armonía, un ejemplo alternativo y positivo de lo que ambas son:

La antología nos muestra sin embargo unas trovas (la palabra *composición* es demasiado envarada y premeditada) que dan idea cabal

de felicidad. Aludo al romance del conde Arnaldos. Lo transcribo íntegro para desarmarlo después y para que averigüe el lector, la justicia o la equivocación de mi examen. Rezan así los versos:

*¡Quién hubiera tal ventura  
sobre las aguas del mar,  
como hubo el conde Arnaldos  
la mañana de San Juan!  
Con un falcón en la mano  
la caza iba a cazar,  
vio venir una galera  
que a tierra quiere llegar.  
Las velas traía de seda,  
la jarcia de un cendal,  
marinero que la manda  
diciendo viene un cantar  
que la mar hacía en calma,  
los vientos hace amainar,  
los peces que andan nel hondo  
arriba los hace andar,  
las aves que andan volando  
nel mástil las faz posar.  
Allí fabló el conde Arnaldos,  
bien oiréis lo que dirá:  
—Por Dios te ruego, marinero,  
dígasme ora ese cantar.—  
Respondióle el marinero,  
tal respuesta le fue a dar:  
—Yo no digo esta canción  
sino a quien conmigo va. (op. cit., pp. 49-50.)*

Borges se interroga sobre “la motivación del agrado peculiar de estos versos” y deja inmediatamente de lado la hipótesis de que pueda ser “su airecito misterioso lo que nos gusta”:

Yo creo que lo de menos es la respuesta enigmática del final y que su aclaración no interesa a nadie. Si nos interesara, la buscaríamos o



la inventaríamos: empresa fácil, puesto que los cuentos de magia poseen su técnica, siempre de recursos parejos... (*op. cit.*, p. 50.)

Como una suerte de crítico mordaz del Borges que había de venir, en 1928 el joven Borges no ve mayor interés en los enigmas irresolubles, en las criaturas del amor insatisfecho. En *El idioma de los argentinos*, basándose y reelaborando las tesis fundamentales de *El tamaño de mi esperanza*, Borges verá que la vivencia de la felicidad es en realidad expresada por el enunciado que hacen de ella los versos iniciales. *Sorprendido* comprueba que la felicidad es solamente perceptible y experimentable en relación a la simplicidad, a una realidad bella *sin* apelar a horizontes patéticamente inflados, abstracciones artificiosas. El agrado de los versos

está en el ejemplo de felicidad que los versos iniciales pronuncian y en nuestra sorpresa, al saber que tan codiciada y mentada felicidad no es una aventura de amor ni un tesoro, sino el solo espectáculo de un barquito. Dichosa edad y dichosos tiempos aquellos (pensamos) en que un hombre lograba crédito de feliz sólo por haber visto alguna mañana un barco distinto, con marinero cantor y mástil con pájaros. Adivinamos que detrás de las coplas hay un vivir liso y remansado, y eso nos gusta. No creemos en la ventura del conde Arnaldos; creemos en la del coplero que la festeja. (*op. cit.*, pp. 50-51.)

El romántico y destructivo colocar la felicidad en "las lejanías del espacio y en las del tiempo" es sustituido por la *capacidad* de percibir activamente en el aquí y ahora lo bello.

Mientras el Borges final hace depender la alegría de que exista un orden universal, cósmico, una inflación ilimitada de la realidad toda, el joven Borges cree en la posi-

bilidad ilimitada del ser humano, en la de experimentar la felicidad sin fin en “el espectáculo de un barquito”. Borges llega incluso a hacer corresponder la simplificación del sujeto con la virtud de una sociedad, “dichosa edad y dichosos tiempos aquellos”, en la que esa felicidad es usual y posible.

Con toda la ironía del caso, dice Borges, sería injusto reprochar a los poetas el no haber conseguido lo que es más bien tarea de los especialistas en crear cielos:

Además, ¿cómo solicitar de los literatos, versiones minuciosas y fidedignas de la felicidad, cuando las religiones, cuyo quehacer es hacer cielos, los planean con tan escasa fortuna? Sobradas descripciones del cielo hay en los volúmenes de los teólogos: lo difícil es ascender sus abstracciones muertas a representaciones vivas. (*op. cit.*, p. 51.)

Los casos son abundantes:

Rothe dice: La bienaventuranza es aquel felicísimo estado póstumo de los justos, en el que verán a Dios cara a cara y, ajenos de toda molestia, vivirán y reinarán en duradera alegría y gloria y felicidad inefable. ¿Qué opinar de tal definición, que principia con la valentía del *felicísimo* y pasa por la timidez del *ajenos de toda molestia* y remata con la nadería de *felicidad inefable*? [...]

Gerhard, teólogo reformista, añade este privilegio dudoso: Los bienaventurados verán a sus allegados y conocidos en el infierno, siempre que lo quisieren, pero sin sentimiento alguno de lástima. Esa cláusula final no me choca, ya que sería indecente que los bienaventurados fueran más misericordiosos que Dios. (*op. cit.*, p. 51.)



Los otros cielos son tal vez más coherentes, pero son a la vez completamente insatisfactorios:

Miremos a otro cielo. El de los musulmanes parece imaginado por criollos: cielo de mandones y calaveras, donde cada seguidor del Profeta será el señor de setenta y dos huríes, incansablemente vírgenes cada vez, y de ochenta mil servidores, y se hospedarán bajo carpas frescas, en su jardín. Asimismo, su estatura será multiplicada diez veces: artimaña ladina para decuplicar la felicidad. (Tan insatisfactorio como ese paraíso alcoránico es el contemplativo a que sus doctores lo ascendieron y adelgazaron. Es, por definición, inefable; Abenabás, dijo de él: *No hay en el paraíso cosa alguna de las de este mundo, sino tan sólo los nombres.* ¡Qué anticipación para los posibles bienaventurados o *amigos de Dios*, la de ese revés más elevado de las palabras, la de esa persistencia fonética!) (*op. cit.*, p. 52.)

La alternativa más antagónica al cielo musulmán es también insuficiente:

Su oposición evidente es otro de los mayores cielos del mundo: el cielo negativo de los budistas, nirvana o *nibbanam*. Este cielo incalificable, ido, desaforado, cuyo nombre mismo quiere decir apagamiento, extinción, es la ausencia total del yo, de la objetividad, del tiempo, del espacio, del mundo. (*op. cit.*, p. 52.)

Respecto al Borges conocido se ha insistido mucho en su vinculación con la filosofía de Schopenhauer. En 1928, al buscar la felicidad como sentimiento vértice y su expresión, Borges entendió a Schopenhauer ciertamente como una avanzada de la "superación de la subjetividad", pero precisamente por esto, como un pensamiento vacío que en lugar de pensar, aduce:

Arturo Schopenhauer arguye que la negatividad del nirvana no es absoluta y que su nada es privativa, no negativa. La obscuridad, por ejemplo, es la nada que corresponde a la luz, pero basta invertir los signos para aseverar —una vez postulada la obscuridad y hecha positiva— que también la nada es la luz. Análogicamente, no es imposible que la nada de nuestro yo (la negación de toda conciencia, de toda sensación, de toda diferenciación en el tiempo o en el espacio) sea una realidad. Lo cierto es que ni podemos imaginárnosla, ni menos ubicar en ella la dicha: satisfacción de la voluntad, no su perdimiento. (*op. cit.*, pp. 52-53.)

La felicidad como “satisfacción de la voluntad” no puede ser disolución de la subjetividad, tampoco su autoafirmación por poder, sólo en una realización humanizada es posible “ubicar la dicha”.

La renuncia del Borges maduro a la felicidad aparece así plenamente consecuente cuando ha roto de manera agresiva todos los vínculos con la obra inicial. El vacío de los espejismos no puede ser principio de felicidad y tampoco de un estado neutralizado, porque la dicha es el elemento humanizador de lo humano.

El balance general es magro y a Borges le llama la atención la incapacidad del ser humano para poder *decir* qué es lo que quiere consigo mismo (qué le gustaría...) y qué es lo que quiere decir cuando dice querer ser feliz. A la formulación retórica de la felicidad corresponde una deficiencia sorprendente de su consecución:

Hay caterva de cielos y universal ausencia de dicha y aun de corazonadas de ella y pregustos. (*op. cit.*, p. 53.)

Ello no lo lleva a sumarse a esta incapacidad. El hueco deviene así la antítesis del abismo; es un enorme espacio li-



bre para una nueva creación, para encontrar el vínculo trascendente entre la felicidad y su palabra. La condición fundamental es la humanización de la vida, la recuperación de la posibilidad de la simple felicidad compartida:

Suele suponerse que la literatura ya ha dicho las palabras esenciales de nuestro vivir y sólo puede innovar en las gramatiquerías y en las metáforas. Me atrevo a aseverar lo contrario: sobran laboriosidades minúsculas y faltan presentaciones válidas de lo eterno: de la felicidad, de la muerte, de la amistad. (*Op. cit.*, p. 53.)

### **“La fruición literaria”<sup>32</sup> y las inmortalidades mejores**

Al examen de las características generales de la *felicidad* y las condiciones de su expresión literaria corresponde, no sólo en sentido simétrico, una reflexión sobre la estructura del texto en tanto que capaz de causar fruición. En el artículo anterior el tema fue el escritor y su obra, aquí lo serán la obra y su lectura, el escritor y el lector.

Para el joven Borges la referencia del texto a la narración de *destinos*, su vinculación biográfica y autobiográfica, es un principio que no sólo surge de la obra literaria, sino también de una crítica basada en una verdadera vivencia estética. Por eso es que la experiencia de fruición literaria que él pone en la base de su reflexión es un primer recuerdo complejo:

Sospecho que los novelones policiales de Eduardo Gutiérrez y una mitología griega y *El estudiante de Salamanca* y las tan razonables y tan nada fantásticas fantasías de Julio Verne y los grandiosos folletines de Stevenson y la primera novela por entregas del mundo: *Las 1001 noches*, son los mejores goces literarios que he practicado. La lista es heterogénea y no puede confesar otra unidad que la consentida

por la edad tempranísima en que los leí. Yo era un hospitalario lector en este anteayer, un cortesísimo indagador de vidas ajenas y todo lo aceptaba con venturosa y álaacre resignación. En todo creía, hasta en las malas ilustraciones y en las erratas. Cada cuento era una aventura y yo buscaba lugares condignos y prestigiosos para vivirla: el descanso más empinado de la escalera, un altillo, la azotea de la casa.<sup>33</sup>

Esta experiencia no sólo es descrita por Borges en tanto que primera en el tiempo. Ella tiene un carácter arquetípico y tiende a determinar las ulteriores. El *mejor* goce literario era uno que suponía ante todo un lector "hospitalario", "cortesísimo" que, como el amor, se lo creía todo.

La mejor fruición fue, por tanto, una en que la obra se inscribía en la vida misma del lector causándole una "aventura" con lugar de realización y todo. La lectura devino así destino desde el primer instante.

El primer recuerdo de la felicidad que fue el leer se convirtió en base para un descubrimiento inmediatamente posterior: el hallazgo de *las palabras*:

Luego descubrí las palabras: descubrí su agasajo legible y hasta memorable y hospedé muchas tiradas en prosa y verso. Algunas —todavía— suelen acompañarme la soledad, y el agrado que me inspiraron se ha hecho costumbre; otras han caído piadosamente de mi recuerdo, como el Tenorio, que alguna vez supe íntegro y que han extirpado los años y mí desgano. (*op. cit.*, p. 102.)

Fue la fruición de la lectura y la lectura como fruición lo que abrió las puertas para deslumbrarse de las partes integrantes, de los elementos que componían el todo textual. "Despacito, a través de inefables chapucerías de gusto, íntimé con la literatura" (*ibid.*) y la multiplicidad de las experiencias fue multicolor:



No alcanzo a recordar la primera vez que leí a Quevedo; ahora es mi más visitado escritor. En cambio, sé que fue apasionadísimo mi primer encuentro con el *Sartor Resartur* o Sastre Zurcido del energuménico Tomás Carlyle: libro arrumbado, que hace años está leyéndose solo en la biblioteca. Después, fui mereciendo amistades escritas que todavía me honran: Schopenhauer, Unamuno, Dickens, De Quincey, otra vez Quevedo. (*op. cit.*, p. 102.)

El conjunto compuesto por la primera fruición y su memoria, el hallazgo de las palabras y el goce de las primeras obras, es complejo, pero en toda la creciente condensación conserva dos caracteres curiosos: uno sistemático y el otro "anecdótico". La fruición es el momento permanente y orientador de la ocupación del joven Borges con la literatura y el lenguaje. Y toda esa ocupación es un movimiento circular que parte de un punto para llegar al mismo: Quevedo. La relevancia de su obra se convierte en antecedente fundamental para entender al primer Borges y en criterio para valorar todo el desarrollo ulterior. En ello *El idioma de los argentinos*, al ser lugar de esta declaración de principios, constituye una ulterior precisión muy importante en relación a los principios formulados en *El tamaño de mi esperanza*. Es entonces la relación con la fruición y la vinculación con la obra de Quevedo y su carácter lo que va a determinar la actitud de Borges, no sólo como lector, sino también como *crítico*:

¿Y en el día de hoy? He dado en escritor, en crítico, y debo confesar (no sin lástima y conciencia de mi pobreza) que releo con un muy recordativo placer y que las lecturas nuevas no me entusiasman. Ya tiendo a contradecirles la novedad, a traducirlas en escuelas, en influencias, en combinación. Conjeturo que de ser sinceros, todos los críticos del mundo (y aun algunos de Buenos Aires) dirían lo mismo. Es

natural: la inteligencia es económica y arreglada y el milagro le parece una mala costumbre. Admitirlo, ya es injustificarse. (*op. cit.*, pp. 102-103.)

El placer, la felicidad del leer, está esencialmente relacionado con lo original de la vivencia que es capaz de producir el texto, con la frescura y el carácter único de la imagen creada, el milagro. Por eso es que la experiencia primera tiende a absorber las experiencias ulteriores y a erigir criterios muy estrictos de valoración. La crítica queda así entregada al peligro de convertirse en artilugio de nomenclaturas. Y ese peligro es agravado por la tendencia a historizar la experiencia estética:

Escribe Menéndez y Pelayo: Si no se leen los versos con los ojos de la historia, ¡cuán pocos versos habrá que sobrevivan! (*Historia de la poesía americana*, tomo segundo, página 103). Esta que parece advertencia, es una confesión. Esos tan resucitadores ojos de la historia ¿qué son sino un sistema de lástimas, de generosidades o sencillamente de cortesías? Se me replicará que sin ellos, confundiremos el plagio con el inventor, la sombra y el bulto. Cierto, pero una cosa es la justiciera repartición de glorias y otra la pura fruición estética. Es lamentable observación mía que cualquier hombre, a fuerza de recorrer muchos volúmenes para juzgarlos (y no es otra la tarea del crítico) incurre en mero genealogista de estilos y en rastreador de influencias. Vive en esta pavorosa y casi inefable verdad: La belleza es un accidente de la literatura; depende de la simpatía o de la antipatía de las palabras manejadas por el escritor y no está vinculada a la eternidad. Los epígonos, los frequentadores de temas ya poetizados, suelen conseguirla y casi nunca los novadores. (*op. cit.*, p. 104.)



La crítica y la historia devienen así, objetivamente, un obstáculo virtual. Así como la belleza puede rebajarse a la combinatoria convencional, también la *eternidad* de las obras puede significar tanto la pura permanencia como también la capacidad de eterna renovación:

Nuestra desidia conversa de libros eternos, de libros clásicos. Ojalá existiera algún libro eterno, puntual a nuestra gustación y a nuestros caprichos, no menos inventivo en la mañana populosa que en la noche aislada, orientado a todas las horas del mundo. Tus libros preferidos, lector, son como borradores de ese libro sin lectura final. (*op. cit.*, p. 104.)

Este “libro eterno” es una figura literaria creada en esta época y que va a permanecer hasta el final del desarrollo de la obra de Borges. El *motivo* literario mira, sin embargo, en dos direcciones plenamente opuestas. Aquí y ahora, este libro eterno lo es *no* por reunir míticamente todas las infinitas posibilidades de comprensión, sino porque la multiplicidad de su permanente significación está en función de las infinitas posibilidades que tiene nuestra capacidad degustadora, “de nuestra gustación y nuestros caprichos” y ello “en todas las horas del mundo”. Causa de la eternidad no sería la referencia a una arquitectura propia del texto, un libro leyéndose sólo en la biblioteca, sino una respuesta a nuestra voluntad de agrado. Este *libro* que ha de ser una obra de los lectores se compone de lo que cada uno de “los libros preferidos” le ha ido entregando *a él*, como borradores. La experiencia del goce literario tiene así contradicciones incompatibles con el ordenamiento hecho por la crítica usual. Ante todo porque ambas trabajan en una temporalidad diferente:

Si las obtenciones de belleza verbal que puede ministrarnos el arte fueran infalibles, existirían antologías no cronológicas y hasta sin nómina de escritores ni escuelas. La sola eviden-

cia de hermosura de cada composición bastaría para justificarla. Claro que esa conducta sería estafalaria y aun peligrosa en las antologías al uso. ¿Cómo admirar los sonetos de Juan Boscán, si no sabemos que fueron los primeros de que adoleció nuestro idioma? ¿Cómo sufrir los de Mengano, si ignoramos que ha perpetrado otros muchos que son todavía más íntimos del error y que además, es amigo del antologista? (*op. cit.*, pp. 104-105.)

Las condiciones en las que el lector (crítico o no) hace su experiencia de fruición se mueven así en la mayor relatividad concebible. Ellas van produciendo, eliminando o alterando el juicio valorativo que acompaña y determina la fruición:

Temo no ser entendido en este lugar, y a riesgo de simplificar demasiado el asunto, buscaré un ejemplo. Séanos ilustración esta metáfora desglosada: *El incendio, con feroces mandíbulas devora el campo*. Esta locución ¿es condenable o es lícita? Yo afirmo que eso depende solamente de quien la forjó, y no es paradoja. Supongamos que en un café de la calle Corrientes o de la Avenida, un literato me la propone como suya. Yo pensaré: Ahora es vulgarísima tarea la de hacer metáforas; substituir tragar por quemar, no es un canje muy provechoso; lo de las mandíbulas tal vez asombre a alguien, pero es una debilidad del poeta, un dejarse llevar por la locución *fuego devorador*, un automatismo; total, cero... Supongamos ahora que me la presentan como originaria de un poeta chino o siamés. Yo pensaré: Todo se les vuelve dragón a los chinos y me representaré un incendio claro como una fiesta y serpeando, y me gustará. Supongamos que se vale de ella el testigo presencial de un incendio o, mejor aún, alguien a quien fueron amenaza las llamara-



das. Yo pensaré: Ese concepto de un fuego con mandíbulas es realmente de pesadilla, de horror y añade malignidad humana y odiosa a un hecho inconsciente. Es casi mitológica la frase y es vigorosísima. Supongamos que me revelan que el padre de esa figuración es Esquilo y que estuvo en lengua de Prometeo (y así es la verdad) y que el arrestado titán, amarrado a un precipicio de rocas por la Fuerza y por la Violencia, ministros duros, se la dijo al Océano, caballero anciano que vino a visitar su calamidad en coche con alas. Entonces la sentencia me parecerá bien y aun perfecta, dado el extravagante carácter de los interlocutores y la lejanía (ya poética) de su origen. Haré como el lector, que sin duda ha suspendido su juicio, hasta cerciorarse bien cuya era la frase. (*op. cit.*, pp. 105-106.)

El tiempo mismo altera todo fundamentalmente. No sólo porque solemos ser incapaces de detener el presente para admirarlo en lo que siempre tiene de admirable, sino porque la referencia al pasado parece fascinarnos *de suyo*:

Si ya nos engravece pensar que hace dos mil quinientos años vivieron hombres, ¿cómo no ha de conmovernos saber que versificaron, que fueron espectadores del mundo, que hospedaron en las palabras leves y duraderas algo de su pesada vida fugaz, que esas palabras están cumpliendo un largo destino? (*op. cit.*, p. 107.)

La relatividad del tiempo suele ser, en la literatura, la inversa que en la vida real:

El tiempo, tanpreciado de socavador, tan famoso por sus demoliciones y sus ruinas de Itálica, también construye. Al erguido verso de Cervantes

*¡Vive Dios, que me espanta esta grandeza!...*

lo vemos refaccionado y hasta notablemente ensanchado por él. Cuando el inventor y detallador de Don Quijote lo redactó, vive Dios era interjección tan barata como caramba, y espantar valía por asombrar. Sospecho que los contemporáneos suyos lo sentirían así:

*¡Vieran lo que me asombra este aparato!...*

o cosa vecina. Nosotros lo vemos firme y garifo. El tiempo –amigo de Cervantes– ha sabido corregirle las pruebas. (*op. cit.*, p. 107.)

El “destino de los inmortales”, por otra parte, echa luz sobre la naturaleza que Borges atribuye a la obra en la que se funda la objetividad del goce. No es sólo la obra lo que explica la fruición. El acceso a su *inmortalidad* se muestra también en la medida en que se entiende el *destino*, la biografía de los autores. Este ensamble no es, sin embargo, una suerte de suma entre vida y obra. Por el contrario, lo único que es fácticamente observable es el desaparecimiento de la vida tras la obra:

En general, el destino de los inmortales es otro. Los pormenores de su sentir o de su pensar suelen desvanecerse o yacen invisibles en su albor, irrecuperables e insospechados. En cambio, su individualidad (esa simplificadaísima idea platónica que en ningún rato de su vida fueron con pureza) se aferra como una raíz a las almas. Se vuelven pobres y perfectos como un guarismo. Se hacen abstracciones. Son apenas un manojito de sombra, pero lo son con eternidad. Les conviene demasiado esta oración: Quedaron ecos: fórmanse en lo hueco y vacío de su majestad, no voz entera, sino apenas cola de la ausencia de la palabra. (Queve-



do: *La hora de todos y la fortuna con seso*, episodio XXXV). (*op. cit.*, p. 108.)

El crecimiento del significado como la referencia fundamental de la lectura implica una suerte de desaparición de la biografía real. Es a costa suya que se alcanza la *inmortalidad* como el mayor grado de individuación posible. Pero no necesariamente tiene que ser la obra una eliminación de la *vida*. Para explicarlo, Borges distingue las diversas formas de inmortalidad. La primera es determinada por la relación singular a un lugar singular:

Tierna y segura inmortalidad (alcanzada alguna vez por hombres medianos, pero de honesta dedicación y largo fervor) es la del poeta cuyo nombre está vinculado a un lugar del mundo. Ésa es la de Burns, que está sobre tierras labrantías de Escocia y ríos que no se apuran y cordilleritas; ésa es la de nuestro Carriego, que persiste en el arrabal vergonzante, furtivo, casi enterrado que hay en Palermo al sur y en donde un extravagante esfuerzo arqueológico puede *reconstruir* el baldío cuya ruina actual es la casa y el despacho de bebidas que se ha hecho Emporio. (*op. cit.*, pp. 108-109.)

La segunda inmortalidad se constituye en la relación a "cosas eternas":

Hay también un inmortalizarse en cosas eternas. La luna, la primavera, los ruiseñores, manifiestan la gloria de Enrique Heine; el mar que sufre cielo gris, la de Swinburne; los andenes estirados y los embarcaderos, la de Walt Withman. (*op. cit.*, p. 109.)

La búsqueda de la *eternidad* y su vínculo con la fruición literaria no podía terminarse con la caracterización de las

eternidades relacionadas al lugar o a las “cosas eternas”. Existe una forma de eternidad que Borges consideraba por entonces como la “mejor eternidad”, una que es expresión de la relación del sujeto para algo vivo en él mismo y que queda reflejado en la obra. Es la fundada en la imagen y el concepto de las grandes *pasiones* y tampoco aquí el que ellas apenas hayan sido plenamente abarcadas es causa de escepticismo. Por el contrario, ese hecho va a ser el fundamento de todo un mundo que la poesía tiene que empezar a asumir y a escribir:

Pero las inmortalidades mejores –las de señorío de la pasión– siguen vacantes. No hay poeta que sea voz total del querer, del odiar, de la muerte o del desesperar. Es decir, los grandes versos de la humanidad no han sido aún escritos. Ésa es imperfección, de que debe alegrarse nuestra esperanza. (*op. cit.*, p. 109.)

### **“Las coplas de Jorge Manrique” y el principio de la vida**

Nominalmente, el tema de este artículo debería llevar a articularlo en torno a la reflexión que Borges hace sobre el lenguaje convertido en obra literaria. El estatuto esencial de su contenido exige, sin embargo, otra cosa. Porque si bien es cierto que una de las vigas maestras que sostienen este texto es la crítica al modo en que “los españoles” entienden la vida (“para todo español en trance de filosofar, la perdurabilidad es la única forma del Ser”), esa crítica supera tanto los vínculos nacionalizantes como el horizonte puramente crítico. *Las coplas de Jorge Manrique* sitúan el problema al más abstracto nivel de principio.

La discusión sobre las opciones metafísicas que expresarían las Coplas es resumido por Borges en torno a dos interpretaciones aparentemente antagónicas:

La más escuchada voz que el verso español habló de la muerte, es la de Manrique. Ma-



nuel José Quintana, decente crítico y poeta ilegible, censuró la censura. Arguye Quintana: Al ver el título de esta obra, se esperan los sentimientos y la intención de una elegía, tal como el fallecimiento de un padre debía inspirar a su hijo. Pero las coplas de Jorge Manrique son una declamación, o más bien un sermón funeral sobre la nada de las cosas del mundo, sobre el desprecio de la vida y sobre el poderío de la muerte. Menéndez y Pelayo lo ataja, señalándole que de las cuarenta y tres coplas que son el total de la composición, diecisiete se contraen al elogio fúnebre del Maestro. Dice también que el pudor filosófico y señorial con que Manrique reprime sus lágrimas y anega su propio dolor en el dolor humano, es el mejor mérito de la obra. Llama *doctrinal de cristiana filosofía* a las coplas y alude a Bossuet.<sup>34</sup>

La crítica de Borges a Menéndez Pelayo, más que la refutación de los criterios formales de una interpretación literaria bien fundada doctrinariamente, es un *plaidoyer* que debe servir como introducción a una proposición alternativa general:

Por su ademán, esos pareceres de Menéndez y Pelayo son una refutación de Quintana; bien mirados, son su confirmación. Elogio fúnebre, pudor filosófico, doctrinal de cristiana filosofía, nombre de Bossuet, ¿no es todo eso, acaso, sermonero a más no poder y nada elegíaco? El elogio fúnebre, por ejemplo, y más en el sentido civil en que lo encara Jorge Manrique, no es directa queja filial, es justificación ante forasteros.

*No dexó grandes thesoros  
ni alcanço muchas riquezas  
ni baxillas,*

*mas hizo guerra a los moros  
ganando sus fortalezas  
y sus villas;  
y en las lides que venció  
cavalleros y cavallos  
se prendieron  
y en ese oficio ganó  
las rentas e los vasallos  
que le dieron.*

Una cosa es la foja de servicios del conde de Paredes, vencedor de veinticuatro batallas y Adelantado mayor del reino de León, y otra es la intimidad del dolor que su muerte debió inferir al ánimo de un hijo suyo. No por mucho batallar con todos los moros de la moreña, acrecienta un hombre el amor filial que deben profesarle. (*op. cit.*, pp. 94-95.)

La disputa sobre el verdadero género de los poemas no conduce a nada, y prueba de ello es que incluso los bandos opuestos terminan por confundir sus posiciones. La discusión formalizante carece para Borges de la base suficiente incluso para dilucidar las cuestiones más decisivas de la forma poética y sus opciones. Por lo mismo, la crítica a que Borges quiere someter el poema de Manrique se funda en criterios que ni siquiera pueden ser llamados estéticos en sentido puro y estricto:

Claro que al negar lo elegíaco de esta elegía festejadísima, no quiero negar su hermosura. Dos maneras de hermosura hay en ella: una, la gran aplicabilidad de sus versos, lo proverbial y lapidario de su dicción; otra, su índole de novela, que se trasluce tan a las claras en la sentencia final:

*Así con tal entender  
todos sentidos humanos  
conservados,*



*cercado de su mujer,  
de hijos y hermanos  
y criados...*

y que asciende alguna vez a cuento de Poe:

*Después de puesta la vida  
tantas veces por su ley  
al tablero;  
después de tan bien servida  
la corona de su Rey  
verdadero:  
después de tanta hazaña  
a que no puede bastar  
cuenta cierta,  
en la su villa de Ocaña  
vino la muerte a llamar  
a su puerta. (op. cit., pp. 95-96.)*

Al formular su reproche fundamental a la obra de Manrique, Borges pone en claro el trasfondo de su crítica. La elegía no está a la altura de su objeto declarado. No da cuenta en modo alguno de la extravagancia y dramaticidad del hecho mismo de morir. Toda la gama de posibilidades con las que el humano puede reaccionar en relación a la muerte, todo ese mundo de temores y melancolías, esperanzas y vaguedades, resulta absolutamente inhibido. Todo queda aplanado por la tanatología de magnificar la *fuerza* y la *inevitabilidad* de la muerte:

No descreo de la eficacia estética de las Coplas. Afirmino que son indignas de la Muerte: eso es todo. En ellas está la forzosidad del morir, pero nunca lo disparatado de ese acto ni el azoramiento metafísico a que nos invita ni un esperanzarse curioso en la inmortalidad. Desde el punto de vista absoluto que su nombradía merece, esas carencias la anonadan. (Sé que Lope de Vega dijo de ellas que merecían estar escritas con letras de oro: locución rum-

bosa que expresa una convicción y no la argumenta.) (*op. cit.*, p. 96.)

Es lo polifacético de la muerte, es decir, lo variado de su relación para con la vida, lo que las "anonada". Precisamente en este punto es que Borges va a adentrarse al catolicismo a ultranza desde el que Menéndez Pelayo dice defender a Manrique:

Dice Menéndez y Pelayo: ¡Dichoso Jorge Manrique entre nuestros poetas, puesto que a través de los siglos su pensamiento cristiano y filosófico continúa haciendo bien, y cuando entre españoles se trata de muerte y de inmortalidad, sus versos son siempre de los primeros que ocurren a la memoria, como elocuentísimo comentario y desarrollo del *Surge qui dormis et exsurge*, de san Pablo. (*Antología de líricos castellanos*, tomo 6.) (*op. cit.*, pp. 96-97.)

Borges se ha adelantado a esta *defensa* en tanto que su concepto del tiempo y la vida superan cualitativamente el inmovilismo absolutizador del fundamentalismo católico. La crítica de Borges es avasalladora:

Yo pregunto con humildad: ¿Cuál es el pensamiento cristiano y filosófico y a través de los siglos bienhechor, de Jorge Manrique? Releo las Coplas y compruebo que es el pensamiento de que lo pasajero no existe. Para Manrique (y para todo español en trance de filosofar), la perdurabilidad es la única forma del Ser. El esqueleto sobrevive a su portador, luego el esqueleto es más real que el hombre. Las ruinas de Itálica sobreviven (sobremueren) a la ciudad, luego su intemperie de hoy es verídica y su gentío de ayer es una ficción. El nombre de España ha durado más que su Imperio, luego los imperios no existen y los ingleses no de-



ben alegrarse del que pseudo tienen. (*op. cit.*, pp. 96-97.)

El principio más general en el que se funda la crítica es tan amplio que, llegando hasta los orígenes tanatológicos de la ideología de Manrique y Menéndez Pelayo, se vuelve hacia el futuro y golpea en su centro vital a las razones quejumbrosas del viejo Borges. Las razones por las que quería morir y ser lo más muerto posible. Si todo es ilusorio, como quieren los católicos, dice, entonces también la muerte es ilusoria y también ella debe morir:

Yo no entiendo de estas divisiones jerárquicas de la realidad y no sé por qué razón la hora de la muerte ha de ser más verdadera que las de vivir y el viernes que el lunes. Si todo es ilusorio, también la muerte lo es y muere su muerte. ¿Sólo ha de ser inmortal el dejar de ser? (*op. cit.*, pp. 97-98.)

La afirmación tanatológica es destrucción de la vida, es afirmación de la vida como destrucción de sí misma. El ser-para-la muerte desde el que la vida ha de entenderse y ser en sentido propio no es sino un proceso de creciente y violento vaciamiento, el despliegue de una nada que se supone y anhela. El estado depresivo y deprimente como vocación de vida. Precisamente por todo ello es que, también en este caso, su relación con el objeto no puede ser sino la de poner preguntas que no tienen respuesta:

Manrique, sin confiar en contestación, interroga:

*¿Qué se hicieron las damas,  
sus tocados, sus vestidos,  
sus olores?  
¿Qué se hicieron las llamas  
de los fuegos encendidos  
de amadores?*

¿Qué se hizo aquel trobar,  
las músicas acordadas  
que tañían?  
¿Qué se hizo aquel dançar  
y aquellas ropas chapadas  
que traían? (op. cit., p. 98.)

En el artículo sobre la fruición literaria, Borges lo había enunciado: las inmortalidades mejores son las del señorío de la pasión. La pasión, como caso eminente del “amor satisfecho”, la felicidad, tiene su propio estatuto de absoluto-contingente y en él se fundan las razones del ser humano. La contingencia de las cosas materiales, incluso las brillantes, no aporta nada a la cuestión principal. Es precisamente en el enfrentamiento con lo decisivamente humano en donde las preguntas de Manrique habrían tenido un horizonte de veracidad:

Dejemos las absurdas y patéticas interrogaciones sobre la perfumería y sobre los trajes guarnecidos con láminas de metal y sobre las bien templadas cítolas y vihuelas y vayamos a la terrible interrogación:

¿Qué se hicieron las llamas  
de los fuegos encendidos  
de amadores?

Es decir, ¿qué se hizo la pasión, qué se hará? Hay la respuesta cristiana (la de Manrique), tan profanadora de todo recuerdo nuestro de amor y que siente así: *Fuego encendido en los infiernos es el fuego carnal y está bien que se desbarate y se pierda y que el alma consiga alguna vez el don de olvidarlo*. Hay la respuesta científica que a nadie satisface y que dicen todos: *El individuo no es inmortal, pero sí la especie y ella garantiza la inmortalidad de todo sentir*. (op. cit., pp. 98-99.)



Anticipándose a la metafísica material de Francisco de Quevedo, su autor primero, Borges va a enunciar una tercera variante. Ella debe superar la tanatología cristiana fundamentalista que lo entiende todo a partir de lo que ya fue, lo muerto como eternidad. También estará por encima del abstraccionismo científico que al afirmar la “especie” ha superado la subjetividad ignorándola:

Hay una tercera respuesta que he vislumbra-  
do y que se deja presentir o indicar por esta  
sentencia: *Lo que de veras fue, no se pierde; la  
intensidad es una forma de eternidad.* (op. cit.,  
p. 99.)

En *El tamaño de mi esperanza* Borges había llegado por el análisis de las coplas a descubrir en el humor un camino real para llegar a lo realmente importante. Aquí, al final de su análisis de la relación entre poesía y muerte, también acude al humor para entender lo serio; y lo hace empleando aquella forma de humor que es el supuesto de todas las otras: el poder reírse de sí mismo, precisamente para dar a entender que lo tratado en el artículo era nada menos que la “metafísica”:

Lector: Por la vereda de las coplas hemos lle-  
gado a la metafísica. Ya eres el poseedor de tu  
ignorancia; y la mía no te hace falta. (op. cit.,  
p. 99).

### **“Un soneto de don Francisco de Quevedo” y el goce como plenitud del ser**

La declaración de principio, “las inmortalidades mejores son las del señorío de la pasión”, que sirvió como piedra angular para superar el mundo mortuorio de Manrique, servirá aquí, por el contrario, para comprender más exacta-

mente el mundo conceptual del joven Borges. El señorío de la pasión, esto es, la pasión como afecto fundamental de una vida de creación poética, es principio de perdurabilidad, renovación de la vida en sí misma, re-producción, re-opción permanente por sí misma, rechazo de lo muerto, *inmortalidad*. Para Borges, el paradigma de esta relación entre vida y pasión se encuentra expresada en la obra de Francisco de Quevedo. Ya el anticipo implícito en el artículo dedicado a Jorge Manrique muestra la fidelidad de Borges para con Quevedo, en las cuestiones de principio.

La elección de *un* soneto de Quevedo no sólo es muy precisa. Ella avala toda la polémica contra Manrique, la fascinación decadente del catolicismo conservador de Menéndez Pelayo y el sadomasoquismo de fray Luis de León. La elección ciudadosa es justificada finamente:

No, no es el entierro geográfico del grande Osuna, difunto que lloraron los ríos y cuyo velorio fue de volcanes, ni tampoco el consentidamente gracioso del narigón –materia forastera a las letras, porque una incongruencia así fisonómica sólo es visual y no puede alegrarnos de oídos. Otro es el soneto de que hablo y aunque las antologías nunca lo visitaron, lo tengo por una de las más intensas páginas de su autor: es decir, de la literatura mundial. El libro *El Parnaso Español y Musas Castellanas* lo registra; es de los sonetos a Lisi, en su libro cuarto, y lleva el número XXXI. Reza de esta manera:

*Cerrar podrá mis ojos la postrera  
Sombra, que me llevare el blanco día,  
Y podrá desatar esta alma mía  
Hora, a su afán ansioso lisonjera;*

*Mas no de essotra parte en la rivera  
Dejará la memoria en donde ardía;  
Nadar sabe mi llama la agua fría  
Y perder el respeto a ley severa.*



*Alma, a quien todo Dios prisión ha sido,  
Venas, que humor a tanto fuego han dado,  
Médulas, que han gloriosamente ardido,*

*Su forma dejarán, no su cuidado;  
Serán ceniza, mas tendrá sentido,  
Polvo serán, mas polvo enamorado.*<sup>35</sup>

En su detallado análisis, Borges deja ver no sólo su virtuosa e inteligente vitalidad crítica, sino también el orden de prioridades que define su propia concepción de la crítica literaria ante este caso absolutamente eminente. La ontologización de su estética, para la cual toda literatura no es otra cosa que expresión de la realidad como tal, podría llevar a un olvido sistemático de las cuestiones formales. Sin embargo, ha quedado entre tanto en claro que la reducción de la forma a una cuestión funcional no lleva a tal situación: al encontrar en Quevedo una forma análoga de primacía del contenido, Borges la exhibe como ejemplo de superación del formalismo:

Es evidente que don Francisco de Quevedo, al sentarse a escribirlo, no tuvo más que la artesana intención de manufacturar un soneto al modo italiano, con las hipérboles ya reglamentarias del género, y que recién a las ocho líneas de petrarquizar, dio en especular y en sentir: riesgo que los entendidos repudian. (*op. cit.*, p. 76.)

El sobrepasamiento de la forma tradicional, su ruptura, se produce en cuanto Quevedo vincula su palabra a la pasión y no puede continuar describiéndola. Lo arbitrario y repetido del inicio es signo de haberse encontrado con lo indecible:

¿Qué imperfección es, pues, la de este principio? Es (digo yo) la de cuanta metáfora se ha imaginado para decir la muerte. ¡Tan pudoro-

sas y cobardes son todas ellas frente a la sola  
horrenda palabra que pujan por tapar!

*Cerrar podrá mis ojos la postrera  
Sombra, que me llevare el blanco día*

es una perífrasis boba, puesto que la terribilidad del morir no es la de un mero dejarnos sin luz porque también los ojos se clausuran para dormir: ocupación blanda. ¿Y la alusión al Leteo y a sus aguas todoolvidadoras y sólo desafiables por la pasión? Es (o fue) ingeniosa, pero su actuación en boca no helénica es de falsedad y desvirtúa lo autobiográfico, lo poético. Es decir, estos ocho renglones preparativos son un compás de espera, un escúcheme, un hacer tiempo casi de cualquier modo mientras la atención del auditorio está organizándose. No los precisaba Quevedo y si incurrió en la haraganería de componerlos, la culpa fue de la costumbre deplorabilísima de imponer tamaño de soneto a toda emoción. (*op. cit.*, pp. 77-78.)

El análisis de Borges deviene así en hacer ver el desfase en el poema. En la medida en que postula una overtura verdaderamente auténtica, Borges no está haciendo del poema un desmontaje como un pintor cubista lo hace con su objeto. La parte inicial no sacó su carácter artificial del puro hábito renuente. En ella Quevedo dejó constancia de la crisis de la metáfora, pero en función de lo indescriptible del fenómeno. Por eso es que la segunda parte, la decisiva, va a dar un nuevo sentido a la introducción funcional. El poema no es analizado por Borges como un objeto visible bajo el criterio de la *belleza*, sino como una expresión, abigarrada o no, de un *problema* consustancial a la vida humana, como un objeto de la pasión:

Consideremos pues los versos finales. En ellos puede escucharse ¡al fin! la voz de Quevedo, tan ausente de los no favorecidos cuartetos.



Los destaco, los redimo de los demás y son el mayor sentir español:

*Alma, a quien todo un Dios prisión ha sido,  
venas que humor a tanto fuego han dado,  
Médulas que han gloriosamente ardido,  
Su forma dejarán, no su cuidado.  
Serán ceniza, mas tendrá sentido,  
Polvo serán, mas polvo enamorado.*  
(*op. cit.*, p. 78.)

Lo esencial del soneto requiere algunas precisiones y antecedentes. Borges trae a colación la intensa dedicación de Quevedo con el tema de su soneto y al hacerlo deja en claro los momentos de su ocupación. Así como en la introducción incluida en el mismo soneto, también en la vida real Quevedo escribió razones escolásticas sobre la inmortalidad. Tampoco allí alcanza la profundidad de la parte decisiva del soneto:

Ésta es abogacía originalísima por la inmortalidad: negocio en que se atareó Quevedo y a cuya aprobación dedicó las muchas páginas de un tratado que anda en sus *Obras póstumas*. Lo he recorrido: es discurso en que colaboraron la dialéctica y la dignidad varonil y la convicción y aun alguna vez el sarcasmo, pero su constante objeto es justificar que el alma es entidad separable y puede operar sin las representaciones—fantasmas, escribe el original— de que se abasteció en los sentidos. Es polémica anticipada con Hobbes, y frailerías citas latinas la hacen solemne. Imposible ubicar en su área teológica el pensamiento audacísimo de los versos. (*op. cit.*, p. 79.)

Lo que Quevedo dice en su soneto es, en cambio, algo proveniente de la experiencia. Nada tiene de producto ideal deducido especulativamente. Tampoco tiene nada

de mística irracional e intuitiva. Es más bien una evidencia absoluta que es mostrada en las sorprendentes implicaciones suyas. Borges va a hablar aquí de intuición, pero en el sentido de tener una "imagen". A diferencia de Benedetto Croce que llama "intuición" a este modo de entender-viendo, Borges hablará también en otros casos de *imagen*:

Quevedo casi no razona; intuye más bien. La intensidad le es promesa de inmortalidad y no la intensidad de cualquier sentir, sino la de la apetencia amorosa y, más concretamente aún, la del acto. El goce, plenitud del ser, rebasa su minuto y afirma que quien alguna vez tanto vivió, ya no se olvidará de vivir y no morirá. La erótica sube a metafísica; los descaros y sábados de la carne son mensajeros de buenas noticias para el espíritu, *hospes comesque corporis*, invitado y compañero del cuerpo. (*op. cit.*, pp. 79-80.)

El Borges viejo no quiere vivir, no quiere el vivir, y espera la muerte con esperanza de muerte. El joven Borges es su antípoda: la eternidad es la plenitud del ser, su autoafirmación renovada *porque* es gozo (también carnal) de ser. Ello no lleva a una caracterización general, sino al *resultado* de un acto. Es el acto de goce absoluto que nosotros mismos *hacemos*, lo que nos hace accesible el ser sin término suyo y nuestro. La plenitud del ser es, por ser pleno agotamiento de la carnalidad del tiempo, rebasamiento de la temporalidad. No negación suya, sino sentido nuevo, humano:

Quevedo, hispano íntegramente y seguro de la realidad de las cosas —no de la gasificada *cosa en sí* que para consuelo de ametafísicos preparó Kant, sino de las caseras cosas individuales— sugiere una supervivencia de lo corpóreo, de las ya para siempre apasionadas venas y médulas. El pensamiento es casi pagano y está, con no amainada grandiosidad, en otro soneto:



*Sobre el Sol, arderé, el cuerpo frío  
Se acordará de amor en polvo y tierra.*

Ese *frío* —tan insignificativo y haragán, a primera vista— es insinuador, por contraste, de la carnalidad y aun de la satisfacción y ápice de ella, de la que escribió Schopenhauer: La cópula es al mundo lo que la palabra al enigma. A saber, el mundo es ancho en el espacio y viejo en el tiempo y de variedad inagotable en las formas. (*op. cit.*, pp. 80-81.)

Esta materialización de Schopenhauer, de la cópula y la palabra, del sentido final del *enigma*, es lo que el joven Borges tenía que aprender de Quevedo. De una nueva razón de la inmortalidad a partir de la vida como gozo.

## **El lenguaje como recelo y vigilancia en todo decir**

Cuando el joven Borges piensa en las cuestiones decisivas y definidoras, cuando busca perfilar una concepción de la realidad, su objeto de referencia suele ser una obra literaria. No sólo porque “lo más humano (esto es, lo menos mineral, vegetal, animal y aun angelical) es la gramática”, sino porque para él la obra literaria es tal en tanto que expresión inmediata y esencial de la realidad. Este criterio funciona también al revés: la reflexión sobre el lenguaje no es otra cosa que la dilucidación de problemas *gramaticales* en relación a su decir metafísico. Como en *El tamaño de mi esperanza*, también en *El idioma de los argentinos* la ocupación con el “idioma” en los dos aspectos que ella supone es una permanente referencia del discurso lingüístico al filosófico.

La reflexión borgiana de este libro, una ampliación y profundización de *El tamaño de mi esperanza*, se dirige a dos ámbitos: al lenguaje como instrumento (la palabra, la metáfora y la imagen) y como obra estructurada (Góngora, Cervantes, Alfonso Reyes, Eduardo Wilde, Ricardo Molinari y Almafuerite). En ambas direcciones será “recelo y vigilancia de todo decir”.

### **“Indagación de la palabra”: un universo lleno de entradas y salidas**

Al relatar sus fruiciones literarias, Borges enumeró una variedad polifacética de preferencias. Su experiencia primera fue intensa, pero indiscriminada. Su primera forma de des-



pertar de ese sueño estético-dogmático fue el “descubrimiento de las palabras”, encontrarse con “su agasajo legible y hasta memorable”. Las palabras mismas, su textura, su cualidad, en tanto que elemento primario de la obra literaria, son el objeto de un intento especial también después.

Otro concepto fundamental de los que elaborara en *El tamaño de mi esperanza* es el de “incredulidad”, una suerte de agnosticismo muy *sui generis* que servía allí para habrirse paso a una concepción humanizante de la finitud.<sup>36</sup> Sin nombrarlo explícitamente, Borges va a aplicar este concepto en *El idioma de los argentinos* a su análisis de la naturaleza y composición del lenguaje y sus elementos. La conclusión más general es que el lenguaje es una combinatoria en plena libertad creativa, anárquica, irreductible a categorías y sistemas estructurales en permanencia, “amillodable”, precisamente en cuanto que es indeterminación. De aquí había de salir más tarde el agregado cualitativo que definirá el texto abierto como laberinto y el mundo como lenguaje-espejismo. Pero mientras eso no ha ocurrido, cabe hacer ver la relación entre vida (felicidad) y palabra como una fase autónoma de desarrollo. Al tratar de comenzar a indagar en la palabra como tal, Borges deja en claro desde un inicio la autonomía relativa del lenguaje en la que podrá fundarse la evolución posterior:

Quiero repartir una de mis ignorancias a los demás: quiero publicar una volvedora indecisión de mi pensamiento, a ver si algún otro dubitador me ayuda a dudarla y si su media luz compartida se vuelve luz. El sujeto es casi gramatical y así lo anuncio para aviso de aquellos lectores que han censurado (con intención de amistad) mis gramatiquerías y que solicitan de mí una obra *humana*. Yo podría contestar que lo más humano (esto es, lo menos mineral, vegetal, animal y aun angelical) es precisamente la gramática; pero los entiendo y así les pido su venia para esta vez. Queden para otra página mi padecimiento y mi regocijo, si alguien quiere leerlos.<sup>37</sup>

La reflexión-indagación de la palabra, la cavilación, es puesta de partida:

¿Mediante qué proceso psicológico entendemos una oración? (*op. cit.*, p. 10.)

Esta reflexión psicológica busca, al mismo tiempo, analizar la oración *independientemente* de la gramática,

no según las (artificiales) clasificaciones analógicas que registran las diversas gramáticas, sino en busca del contenido que entregan sus palabras al que las recorre. (*op. cit.*, p. 10.)

La frase escogida es: *En un lugar de la Mancha, de cuyo nombre no quiero acordarme*, y lo que subsigue... (*ibid.*)

Borges emprende entonces el análisis de cada uno de los términos, de modo análogo como lo hiciera en *El tamaño de mi esperanza* con textos de Góngora o el mismo Cervantes.<sup>38</sup> El resultado es una suerte de relativización absoluta de los significados. La evidencia que es la tríada que componen el escritor, la tradición y el lector es lo que va cada vez según el azar, fijando la necesidad del momento. Es verbigracia el caso cuando se trata de precisar el “contenido” del término *Lugar*:

*Lugar*. Ésta es la palabra de ubicación prometida por la partícula *en*. Su oficio es meramente sintáctico: no consigue añadir la menor representación a la sugerida por las dos anteriores. Representarse *en* y representarse *en un lugar* es indiferente, puesto que cualquier *en* está en un lugar y lo implica. Se me responderá que lugar es un nombre sustantivo, una cosa, y que Cervantes no lo escribió para significar una porción del espacio, sino con la acepción de villorrio, pueblo o aldea. A lo primero, respondo que es aventurado aludir a *cosas en sí*,



después de Mach, de Hume y de Berkeley, y que para un sincero lector sólo hay una diferencia de énfasis entre la preposición *en* y el nombre sustantivo *lugar*; a lo segundo, que la distinción es verídica, pero que recién más tarde es notoria.<sup>39</sup>

La misma relativización aparece en el examen del nombre *Mancha*:

*Mancha*. Este nombre es diversamente representable. Cervantes lo escribió para que su realidad conocida prestase bulto a la realidad inaudita de su don Quijote. El ingenioso hidalgo ha sabido pagar con creces la deuda: si las naciones han oído hablar de la Mancha, obra es de él. (*op. cit.*, p. 12.)

Pero pese a todo, la Mancha no era ni siquiera un “paisaje” para los contemporáneos:

Su realidad era visual, era sentimental, era realidad de provincianería chata, irreparable, insalvable. No precisaban visualizarla para entenderla; decir la Mancha era como decirnos Pigüé. El paisaje castellano de entonces era uno de los misterios manifiestos (*offenbare Geheimnisse*) goetheanos. Cervantes no lo vio: basta considerar las campiñas *al itálico modo* que para mayor amenidad de su novela fue distribuyendo. (*op. cit.*, p. 12.)

El término, usado entonces para materializar un “concepto” fictivo, lo hizo como una denominación irreal. Cervantes mismo no vio el paisaje que nombró. También en este caso, Borges pondrá a Quevedo como arquetipo de expresión:

Más docto en paisajes manchegos que él, fue Quevedo: léase (en carta dirigida a don Alon-

so Mejía de Leiva) esa su durísima descripción que empieza: *Por la Mancha, en invierno, donde las nubes y los arroyos, como en otras partes producen alamedas, allí lodazales y pantanos...* y remata así, a los muchos renglones: *Amaneció; bajeza me parece de la aurora acordarse de tal sitio.* (op. cit., p. 13.)

El problema más general que plantea este análisis pormenorizado es el de la naturaleza significativa de cada palabra. Para el joven Borges son falsas tanto la afirmación como la negación de la autarquía de los términos aislados:

Es doctrina de cuantas gramáticas he manejado (y hasta de la inteligentísima de Andrés Bello) que toda palabra aislada es un signo, y marca una idea autónoma. Esta doctrina se apoya en el consenso del vulgo y los diccionarios la fortalecen. ¿Cómo negar que es una unidad para el pensamiento, cada palabra, si el diccionario (en desorden alfabético) las registra a todas y las incomunica y sin apelación las define? La empresa es dura, pero nos la impone el análisis anterior. Imposible creer que el solo concepto *En un lugar de la Mancha, de cuyo nombre no quiero acordarme*, esté organizado por doce ideas. Tarea de ángeles y no de hombres sería conversar, si esto fuera así. No lo es y la prueba es que igual concepto cabe en mayor o menor número de palabras. *En un pueblo manchego cuyo nombre no quiero recordar*, es equivalente y son nueve signos en vez de doce. Es decir, las palabras no son la realidad del lenguaje, las palabras –seltas– no existen. (op. cit., pp. 14-15.)

La tesis contraria, afirmada ante todo por Benedetto Croce, y para la cual la oración es la única unidad lingüística, también es falsa. Es falso pensarla “como un organismo



expresivo de sentido perfecto, que tanto comprende una sencilla exclamación como un vasto poema" (*ibid.*). Ante todo por razones psicológicas:

Su versión concreta sería: No entendemos primero la preposición *en* y después el artículo *un* y luego el nombre sustantivo *lugar* y enseguida la preposición *de*; preferimos apoderarnos, en un sólo acto de cognición, de todo el capítulo y de toda la obra. (*Op. cit.*, p. 16.)

Borges busca superar la polémica entre los gramáticos y Benedetto Croce acudiendo a la ayuda de las hipótesis de Spiller. Al hacerlo, encuentra una unidad que va a relacionarse creadoramente más adelante cuando Borges emplee los conceptos de "imagen" y "expresión", esto es, unidades complejas pero ensambladas en torno a una *idea* común:

Spiller se fija en la estructura de las oraciones y las disocia en pequeños grupos sintácticos, que responden a unidades de representación. Así, en la frase ejemplar que hemos desarmado, es evidente que las dos palabras *la Mancha* son una sola [...] Otra unidad para el entendimiento es la locución *no quiero acordarme*, a la que añadiremos tal vez la palabra *de*, pues el verbo activo *recordar* y el verbo reflejo y construido con preposición *acordarse de*, sólo en las gramáticas son distintos. (*op. cit.*, p. 18.)

La tesis de Spiller resulta funcional, dice Borges, pero en modo alguno su descubrimiento de las partes del todo que es el lenguaje puede resolver problemas centrales de la indagación de la palabra. La pregunta por el *número* de las unidades de pensamiento carece de toda posibilidad de contestación. (*ibid.*)

En la segunda parte del artículo "Indagación de la palabra" Borges intenta una nueva precisión respecto al carácter extremadamente abierto del lenguaje, la imposibilidad

de encontrar “el inventario de todas las unidades representativas; su ordenación o clasificación”. (*op. cit.*, p. 20.)

Lo determinante de la palabra es su “función representativa”, pero ello incluye todo “lo tornadizo y contingente de esa función”.<sup>40</sup>

La funcionalidad anárquica del mundo de las palabras se muestra también en el hecho de que hay

oraciones que son a manera de radicales y de las que siempre pueden educirse otras con o sin voluntad de innovar, pero de un carácter derivativo tan sin embozo que no serán engaño de nadie. Séase la habitualísima frase *luna de plata*. Inútil forcejearle novedad cambiando el sufijo; inútil escribir luna de oro, de ámbar, de piedra, de marfil, de tierra, de arena, de agua, de azufre, de desierto, de caña, de tabaco, de herrumbre. El lector —que ya es literato, también— siempre sospechará que jugamos a las variantes y sentirá ¡a lo sumo! una antítesis entre la desengañada sufijación de *luna de tierra* o la posiblemente mágica *de agua*, y la consabida. (*op. cit.*, p. 22.)

Estas “servidumbres” impuestas por un uso más que inflexible en la prosa, aumentan hasta el paroxismo en el verso. La cuestión es central en lo estilístico y ella será el eje de la superación y crítica de la metáfora en la lírica.<sup>41</sup>

El lenguaje en su infinita indeterminación debe entonces asumir su *fatalidad* específica. Lo que en *El tamaño de mi esperanza* se ofreció como argumento central en la expansión del castellano y su superación en el uso argentino, es precisado aquí ulteriormente. El lenguaje es en sí de tal naturaleza que ni siquiera el propio escritor alcanza a percibir el verdadero mecanismo de su creación:

Hablé de la fatalidad del lenguaje. El hombre en declive confidencial de recuerdos cuenta de la novia que tuvo y la exalta así: *Era tan linda que...* y esa conjunción, esa insignificativa partícula, ya lo está forzando a hiperbolizar, a men-



tir, a inventar un caso. El escritor dice de unos ojos de niña: *Ojos como...* y juzga necesario alegar un término especial de comparación. Olvida que la poesía está realizada por ese *como*, olvida que el solo acto de comparar (es decir, de suponer difíciles virtudes que sólo por mediación se dejan pensar) ya es lo poético. Escribe, resignado, *ojos como soles*. (*op. cit.*, p. 24.)

El uso "normal" está lleno de vicios, el puesto en vigencia por los escritores es un uso enajenado e inconscientizado. A tal situación, la lingüística añade una importante cuota de absoluta incompreensión:

La lingüística desordena esa frase en dos categorías: semantemas, palabras de representación (ojos, soles) y morfemas, meros engranajes de la sintaxis. *Como* le parece un morfema aunque el entero clima emocional de la frase esté determinado por él. *Ojos como soles* le parece una operación del entendimiento, un juicio problemático que relaciona el concepto de ojos con el de sol. Cualquiera sabe intuitivamente que eso está mal. Sabe que no ha de imaginárselo al sol y que la intención es denotar *ojos que ojalá me miraran siempre*, o si no *ojos con cuya dueña quiero estar bien*. Es frase que se va del análisis. (*op. cit.*, p. 25.)

En resumen: el mundo abstractamente articulado del lenguaje sólo ha sido aludido con dos negaciones. La una dice que no existen las "categorías gramaticales o partes de la oración" y habla de la conveniencia de "reemplazarlas por unidades representativas, que pueden ser de una *palabra* usual o de muchas" (*ibid.*). Ello es así "porque la representación no tiene sintaxis. Que alguien me enseñe a no confundir el vuelo de un pájaro con un pájaro que vuela" (*ibid.*). La otra determinación, también negativa, es la afirmación del "poderío de la continuidad sintáctica sobre

el discurso". Ese dominio es "de avergonzar, ya que sabemos que la sintaxis no es nada" (*ibid.*).

Para salir del trance que es la confusión de la lengua y sus palabras han buscado Raimundo Lulio y Spinoza un modelo. Ambas tenían que fracasar en último término porque la verdadera tragedia del lenguaje es constitutiva a él, es "la desviación traicionera de lo que se habla, ese no pensar del todo en cosa ninguna" (*op. cit.*, pp. 25-26). Ese carácter es connatural al ser humano porque expresa en palabras lo que es su finitud, la trató de subsanar Lulio, quien "dicen que a instigación de Jesús inventó la sedicente máquina de pensar, que era una suerte de bolillero glorificado, aunque de mecanismo distinto". Con ello Lulio "buscó refugio en el mismo corazón de la contingencia", pero sin resultados. Spinoza no podía ir mucho más lejos: "no postuló arriba de ocho definiciones y siete axiomas para allanarnos *more geometrico*, el universo..."<sup>42</sup>

Lo único real es entonces el caos del que emergen los ordenamientos. Estoicamente, el joven Borges recomienda la resignación, la "resignación al sino que es la sintaxis",

que la resignación virtud a que debemos resignarnos —sean con nosotros. Ella será nuestro destino: hacernos a la sintaxis, a su concatenación traicionera, a la imprecisión, a los talveces, a los demasiados énfasis, a los peros, al hemisferio de mentira y de sombra en nuestro decir. (*op. cit.*, p. 27.)

Incluso "la diferencia entre los estilos" no es otra cosa que "la de su costumbre sintáctica":

No de intuiciones originales —hay pocas— sino de variaciones y casualidades y travesuras, suele alimentarse la lengua: es decir humilladoramente el pensar.

La "incredulidad" de *El tamaño de mi esperanza* alcanza en *El idioma de los argentinos* un vértice cercano a la evolu-



ción posterior. La combinación entre agnosticismo radical y estoicismo *podía* corresponder al horizonte humanista de los años veinte, por su vecindad a la contingencia, por su exigencia de que al “no poder pensar del todo en cosa ninguna” fuera imposible la dominación de unos (absolutamente sapientes) sobre otros (los no sapientes). Pero también quedaba abierta la puerta para un escepticismo tan radical que pudiese terminar en nihilismo. En la época *proscrita* la autonomía del primer sentido es clara. También en este caso, las deficiencias sirven para darnos mayor libertad y creatividad.

### **“Otra vez la metáfora”: la metáfora como lujo y el lujo como “comentario visible de una felicidad”**

La reflexión sobre la metáfora es una prolongación de la que antecede, es una indagación de la palabra en la poesía. También ella es la antigua data y con raíces en las primeras obras de Borges. Lo interesante es ver cómo en *El idioma de los argentinos* él realiza una suerte de reaceptación de un asunto absolutamente rechazado como lo era la metáfora. Esta mutación se hará precisamente en el horizonte que vincula la palabra con la *felicidad*. En cierto modo es observable una revisión de las observaciones estilísticas de *El tamaño de mi esperanza*.

También en este caso el artículo, para exponer el *status quaestionis*, comienza con una anotación autobiográfica:

La más lisonjeada equivocación de nuestra poesía es la de suponer que la invención de ocurrencias y de metáforas es tarea fundamental del poeta y que por ellas debe medirse su valimiento. Desde luego confieso mi culpabilidad en la difusión de ese error. No quiero dragonear de hijo pródigo; si lo menciono, es para advertir que la metáfora es asunto acostumbrado de mi pensar. Ayer he manejado los argumentos que la privilegian, he sido

encantado por ellos; hoy quiero manifestar su inseguridad, su alma de *tal vez* y *quien sabe*.<sup>43</sup>

Desde la perspectiva de las cosas mismas, Borges rechaza la exigencia tradicional hecha a los poetas, "el que hablen privativamente en metáforas", fundándose en la convención de que "la metáfora es única poetizadora, que es el hecho poético por excelencia" (*ibid*). El que esto no es así puede demostrarlo Borges con ejemplos de la vida literaria articulada en dos frentes simultáneos:

La poesía popular no ejerce metáforas. Léanse los romances viejos, el del conde Arnaldos, el del rey moro que perdió Alhama, el de Fontefrida, y luego los romances ya literarios de Góngora o de D. Juan Meléndez Valdés y se advertirá en éstos su inasistencia casi total. Idéntica observación sale de confrontar las genuinas coplas camperas con las epopeyas de Ascasubi y de José Hernández. (*op. cit.*, pp. 55-56.)

Esto es así porque la cercanía del canto popular a las cosas mismas es testigo del hecho que las cosas no son, en sí, poéticas.

Las cosas (pienso) no son intrínsecamente poéticas; para ascenderlas a poesía, es preciso que las vinculemos a nuestro vivir, que nos acostumbremos a pensarlas con devoción. Las estrellas son poéticas, porque generaciones de ojos humanos las han mirado y han ido poniendo tiempo en su eternidad y ser en su estar... Afirmino que también en poesía anda bien la fórmula de Unamuno: Los mártires hacen la fe

*Ídolos a los Troncos, la Escultura;  
Dioses, hace a los Ídolos el Ruego*



como cautelosamente pensó y enrevesadamente escribió D. Luis de Góngora (*Sonetos Varios*, XXXII). (*op. cit.*, p. 56.)

A la doble estructura de la realidad, las cosas y su poetización corresponde también una periodización para el intento de dar cuenta, poéticamente, de ellas:

Asevero que cualquier tema de la literatura recorre dos obligatorios períodos: el de poetización y el de explotación. El primero es pudoroso, torpe, casi lacónico; vaivén de corazonas y de temores lo hace pueril y apenas si se atreve a decir en voz alta cómo se llama. Su manera de hablar es la exclamación, el relato desocupado, la palabra sin astucia de epítetos. El segundo es resultado, conservador: el tema ya tiene firmeza de símbolo y su solo nombre —cargado de recuerdos valiosos— es declarador de belleza. Su voz es la metáfora, consorcio de palabras ilustres. (*op. cit.*, pp. 56-57.)

La diferencia entre la “exclamación” y la “conversación” no es, ciertamente, una que exprese grados de un proceso de desarrollo. Tampoco, necesariamente, un llamado a recuperar lo originario. Es la continuidad de dos realidades en el tiempo de un proceso:

Creo de veras que la metáfora no es poética; es más bien *pospoética*, literaria, y requiere un estado de poesía, ya formadísimo. La poesía de los vocablos entreverados por ella la condiciona y la hace emocionar o fallar. (*op. cit.*, p. 57.)

El que Borges no es un reaccionario ante la existencia fáctica de la metáfora como hecho fundado en un fenómeno psíquico se muestra en que no trata de imponer su eliminación, o, si se quiere, en las razones por las cuales

crece necesaria su aceptación y la del hecho que ella supone.

Creo que es imposible prescindir de metáforas al hablar y que es imposible entendernos sin olvidarlas. ¿A qué pensar en ingenieros de puentes cuando oigo la palabra *pontífice* y en cinturones cuando oigo la palabra *zona* y en chivatos cuando oigo la palabra *tragedia* y en cuerdas trenzadas cuando oigo la palabra *estropajo*? (*op. cit.*, p. 58.)

Incluso un número importante de casos muestra que han *desaparecido* términos en la función metafórica en que fueron creados:

Argumentar que la palabra *grotesco* es metafórica porque deriva de gruta, es como argumentar que en la cifra 10 el concepto de la Nada absoluta interviene, a causa de su símbolo, el cero. (*ibid.*)

La *Nada*, el concepto central del nihilismo no es otra cosa que una antigua metáfora, hoy transmutada y tomada en serio:

La difícil sustantivación del no ser, la palabra *Nada*, parece haber sido inventada por la casualidad, por la inercia gramatical, no por empeño de corporificar abstracciones. Dice Andrés Bello: Antiguamente *nada* significaba siempre *cosa*: *nada* no es más que un residuo de la expresión *cosa nada*, cosa nacida, cosa criada, cosa existente. De aquí el usarse en muchos casos en que no envuelve negación: ¿Piensa usted que ese hombre sirva para nada?, esto es, para alguna cosa. De suerte que *nada* no llegó a revestirse de la significación negativa sino por un efecto de la frecuencia con que se le empleaba en proposiciones negativas,



donde la negación no era significada por esta palabra, sino por otras a que estaba asociada. (*op. cit.*, pp. 58-59.)

La función verdadera de la metáfora es entonces ser “una de tantas habilidades retóricas para conseguir énfasis” y en ello ni siquiera merece ser necesariamente privilegiada respecto a otras:

Yo creo que la invención o el hallazgo de pormenores significativos la aventaja siempre en virtualidad. He leído muchas metáforas sobre la sufrida lentitud de los bueyes; ninguna me ha impresionado tanto como esta observación nada metafórica, hecha por el algunas veces poeta Gabriel y Galán:

...los bueyes  
de cuyos bezos charolados cuelgan  
tenues hilos de baba transparente  
que el manso andar no quiebra.  
(*op. cit.*, pp. 59- 60.)

En su *defensa* de la metáfora, planteada estrictamente las condiciones del acuerdo, el joven Borges va a poner en movimiento los conceptos más importantes de su obra proscrita. Ante todo el vínculo esencial entre vida, lenguaje (poético o no) y la felicidad:

La concepción clásica de la metáfora es quizá la menos imposible de cuantas hay; la de considerarla como un adorno. Es definición metafórica de la metáfora, ya lo sé; pero tiene sus precepciones. Hablar de adorno es hablar de lujo y el lujo no es tan injustificable como pensamos. Yo lo definiría así: El lujo es el comentario visible de una felicidad. (*op. cit.*, p. 62.)

El recurso autobiográfico, narrador de su destino, es de antología:

Gracias a Dios no soy adverso a avenidas embanderadas, a quintas con terrazas, a terrazas con puestas de sol, a jugar con lindas piezas al ajedrez. Lo que pasa es que casi nunca me siento merecedor de esas munificencias. En cambio, me parece justificadísimo que una mujer hermosa (cuya belleza ya es una continua felicidad) viva en continuo aniversario y veinticinco de mayo de esa belleza. Yo soy un nombre más o menos enlutado que viaja en *tramway* y que elige calles desmanteladas para pasear, pero me parece bien que haya coches y automóviles y una calle Florida con vidrieras resplandecientes. (*op. cit.*, pp. 62-63.)

Esta biografía de alegría funda la teoría que hace no sólo permisible, sino también admirable el poder hacer metáforas buenas. La justificación formal de ello la va a buscar el joven Borges precisamente allí donde había obtenido la razón de la inmortalidad, la pasión:

Me parece asimismo bien que haya metáforas, para festejar los momentos de alguna intensidad de pasión. Cuando la vida nos asombra con inmerecidas penas, metaforizamos casi instintivamente. Queremos no ser menos que el mundo, queremos ser tan desmesurados como él. (*op. cit.*, p. 63.)

**“La simulación de la imagen”<sup>44</sup>  
y lo que está antes que ella**

Para entender mejor este artículo, que pone en el centro el tercer problema de la naturaleza y los supuestos del len-



guaje poético, cabe comenzar por una rememoración. En 1924 Borges había publicado un hermoso artículo que llamó "Después de las imágenes":<sup>45</sup>

Con el ambicioso gesto de un hombre que ante la generosidad vernal de los astros, demandase una estrella más [...] yo hice sonora mi garganta una vez, ante el incorregible cielo del arte, solicitando nos fuese fácil el don de añadirle imprevistas luminarias y de trenzar en asombrosas coronas las estrellas perennes. Era el descubrimiento de la metáfora. [...] Dimos con ella y fue el conjuro mediante el cual desordenamos el universo rígido. (*op. cit.*, pp. 22-23.)

El proceso de depuración del lenguaje poético, su conversión a la sobriedad, ya comenzaba a anunciarse en el artículo de 1924:

no es bueno que descansemos en ella y ojalá nuestro arte olvidándola pueda zarpar a intactos mares. (*op. cit.*, p. 23.)

Una forma de depuración que ya no había sino de acentuarse. En *El idioma de los argentinos* el lenguaje es reflexionado a fin de convertirlo en "recelo y vigilancia de todo decir". Y para completar lo dicho sobre *la palabra* y la metáfora, aquí Borges va a reflexionar sobre las imágenes y la posibilidad de su simulación. Es un programa de depuración porque quiere volver la escritura a las verdaderas, a lo que está detrás de su simulación:

Indagar ¿qué es lo estético? es indagar ¿qué otra cosa es lo estético? Lo expresivo, nos ha contestado Croce, ya para siempre.<sup>46</sup>

El arte es expresión y sólo expresión, postularé aquí. De eso puede inferirse inmediatamente que lo no expresivo, vale decir, lo no imagina-

ble o no generador de imágenes, es inartístico. Escribo *imágenes* y no dejo de saber lo traicionero de esa palabra. Intuiciones, prefiere definir Croce, y en un sentido estricto de percepciones instantáneas de una verdad, la palabra me satisface, pero está usurpada por significaciones connotativas –adivinación, ocurrencia, corazonada– que la echan a perder. (*op. cit.*, pp. 83-84.)

Para Borges, “la casi totalidad” del material literario procede de las imágenes. Precisamente por eso, el trabajo de “recelo y vigilancia en todo decir” debe consistir ante todo en eliminar los equívocos que “la desidia” ha logrado introducir en las imágenes. Connatural a la “fatalidad” de las palabras y su organización en lenguaje, la reducción de su significado a imágenes verdaderamente expresivas se convierte en la primera tarea crítica:

El más recibido de esos errores es presuponer que las imágenes comunicadas por el escritor deban ser, preferentemente, visuales. La etimología ampara ese error: *imago* vale por simulacro, por efigie, por forma, a veces por vaina (que es la apariencia de la hoja de acero que está en acecho en ella) aunque también por eso –*vocalis imago*– y por la concepción de una cosa. Eso dice la biografía de esa palabra y esa biografía no es aconsejadora de aciertos. (*op. cit.*, p. 84.)

Junto a otros casos, la más elocuente “falacia de lo visual” lo encuentra Borges en “el desbocado elogio de Góngora que Dámaso Alonso ha prefijado en su edición meritísima por lo demás, de las *Soledades*” (*ibid.*). Alonso cree poder refutar el “aflictivo nihilismo poético” de la rapsodia, afirmando que “en la poesía de Góngora flores, árboles, animales de la tierra, aves, pescados, variedad de manjares... pasan en suntuoso desfile ante los ojos del



lector" (*ibid.*). El paralogismo es evidente, dice Borges: "Alonso niega la sensible vaciedad poética de las *Soledades*, en razón de su cargamento visual o mención continua de plumas, pelos, cintas, gallinas, gavilanes, vidrios y corchos" (*op. cit.*, p. 85), sin darse cuenta de que el único criterio estético es el que puede argumentar con una bien determinada concepción de la realidad. Un segundo malentendido en lo que se trata de crear imágenes expresivas es el axioma según el cual "el deber de toda imagen es la precisión". Del mismo modo que Borges rechaza el que se pueda afirmar que Góngora es claro, "léase perspicuo, por su mencionar cosas claras, léase relucientes", afirma que

este aparente axioma o facilísima verdad ni siquiera lo es, ya que las precisiones de la aritmética o de la geografía suelen ser imprecisas a más no poder en el ejercicio del arte. Escribir del héroe de una novela *Salió de un punto de partida y caminó cuatro mil doscientos veinticuatro metros hacia el noroeste*, es guardar una reserva casi absoluta. Escribir *Salió el General Urquiza y Barcala y caminó hasta Camargo y Humboldt*, es arriesgarse a dejar en blanco esa línea para muchos lectores. Escribir *Caminó sin parar hasta que ralearon las casas*, o *Caminó hasta que hubo más cielo*, promete más posibilidades de expresión. (*op. cit.*, pp. 87-88.)

El aumentativo, el diminutivo y el despectivo suelen reemplazar, simular la verdadera imagen, entregando una variedad de expresión puramente ilusoria:

Somos poseedores de cuatro terminaciones aumentativas, de diez diminutivas, de once despreciativas, pero no del correspondiente poder de apreciar veinticinco graduaciones en cada nombre según la sufijación que le sumen. Libraco, libracho, librote, salen, para menospreciarlo, de libro. La gramática se alaba, creo que sin demasiada razón, de ese surtido de desaires tan cómodo, sin reparar en que las palabras

son muchas, pero la representación es una y variable. (*op. cit.*, p. 89.)

Así como a significación de las palabras supone al lector y la tradición en la cual ellas van cambiando a medida que el tiempo pasa y los receptores se van transformando, también en el caso de la "simulación" de las imágenes, Borges entrega una crecida responsabilidad al lector como agente:

Esas negligencias o rendijas o indecisiones o premeditadas estafas de lo verbal cuentan, siempre, con la complicidad del lector. La construyen la haraganería y la cortesía. Ésta, con visible superstición, cree en las naturalezas distintas de la conversación y de la escritura y acaba por consentir (y hasta por festejar) en la hoja, inexpressiones que rebatiría siempre en el diálogo; aquélla se suele satisfacer con medias imágenes y como no quiere realizar lo que lee, no descubre errores [...] No faltan asimismo lectores que se decreten una suficiente emoción, siempre que las palabras del destino sean presentadas (adiós, renunciamiento, nunca, tal vez) o de lo astronómico: nadir, luna. (*op. cit.*, p. 91.)

El escritor enfrenta entonces al público objetivamente como un peligro, no amenazante, pero sí complaciente, solidario de la mediocridad que siempre lleva consigo lo artificial:

Todo escritor sabe que una genuina obtención estética suele interesar menos al historiador de la literatura y al periodista y a la discusión de los compañeros y al ya literatizado lector, que una exhibición de métodos novedosos aunque desacertados. Sabe que la imagen fracasada goza de mejor nombre aho-



ra, que es el de *audaz*. Sabe que los fracasos perseverantes de la expresión, siempre que blasonen misterio, siempre que finja un método su locura, pueden componer nombredía. (*op. cit.*, p. 92.)

**“El culteranismo”:**<sup>47</sup>

**Góngora y la poesía engalanada de muertes**

Desde el punto de vista del lenguaje, la crítica de Borges al culteranismo es una aplicación de su doctrina general relativa al peligro que amenaza al lenguaje cuando las imágenes son deformadas en simulación. Pero más general, también aquí Borges va a dejar claro que la crítica literaria funda sus observaciones estilísticas —lo sepa o no— en la más general concepción de la vida.

La oposición fundamental es la que separa lo estructurado de lo espontáneo, lo que *El tamaño de mi esperanza* diferenciaba como “la aventura y el orden”:<sup>48</sup>

Si las matemáticas (sistema especializado de pocos signos, fundado y gobernado con asiduidad por la inteligencia) entrañan incomprendibilidades y son objeto permanente de discusión, ¿cuántas no oscurecerán el idioma, coleccionio tropel de miles de símbolos, manejado casi al azar? Libros orondos —la Gramática y el Diccionario— simulan rigor en el desorden. Indudablemente, debemos estudiarlos y honrarlos, pero sin olvidar que son clasificaciones hechas después, no inventores o generadores de idioma. Ni las palabras asumen invariadamente la acepción que les es repartida por el diccionario ni hay una ordenación segura entre las ordenaciones de la gramática y los procesos de entender o razonar.<sup>49</sup>

El agnosticismo *sui generis* queda así reflejado en la naturaleza del lenguaje en tanto que forma de pensar. Inventar o generar idioma, la poesía originaria, es un acontecimiento que rápidamente queda sepultado en el proceso de ulteriores determinaciones de la significación:

Piensa Novalis: Cada palabra tiene una significación peculiar, otras connotativas y otras enteramente arbitrarias y falsas (*Werke*, III, 207). Hay la significación usual, la etimológica, la figurada, la insinuada de ambiente. La primera suele prevalecer en la conversación con extraños, la segunda es alarde ocasional de escritores, la tercera es costumbre de haraganes para pensar. En lo atañadero a la última, no ha sido legalizada por nadie y usada y abusada por muchos. Presupone siempre una tradición, es decir, una realidad compartida y autorizada y es postrimería de clasicismo. (*op. cit.*, pp. 66-67.)

Lo originario de las imágenes y sus palabras no equivale a una predeterminación metafísica que, totalitaria, afirma una forma de manera inamovible. La “época clásica” de un proceso (puede ser “un yo, una amistad, una literatura”) puede fijar reglas, pero al hacerlo también ella experimenta el cambio. “La torpe honestidad matemática de las voces ya se ha gastado y de meros guarismos de la realidad, ya son realidad” (*ibid.*). Las palabras “son designación de las cosas, pero también son elogio, estima, vituperio, respetabilidad, picardía. Poseen su entonación y su gesto” (*ibid.*). Es a partir de esta virtualidad pasiva de las voces que Borges va a explicar el fenómeno del culteranismo o gongorismo:

La poesía –conspiración hecha por hombres de buena voluntad para honrar el ser– favorece las palabras de que se vale y casi las regenera y reforma. Luego, ya bien saturados los símbolos, ya vinculada la exaltación a un gru-



po de palabras y a otro la heroicidad y a otro la ternura, viene el solazarse con ellos. Esencialmente, el gongorismo o culteranismo. El academismo que se porta mal y es escandaloso. (*op. cit.*, p. 68.)

El culteranismo deviene un caso ejemplar de los peligros a que está sometido tendencialmente todo lenguaje poético, la adulteración de la imagen, la pérdida de la singularidad expresiva. El culteranismo no es, sin embargo, lo mismo que la obra de Góngora. Culteranismo es *gongorismo*. Su afirmación con el poeta no implica identidad, pero sí el peligro múltiple al que la poética de Góngora estuvo expuesta: Borges quiere analizar las “tres equivocaciones” que el consenso crítico ha señalado como las preferencias de Góngora:

el abuso de metáforas, el de latinismos, el de ficciones griegas. (*op. cit.*, p. 69.)

La discusión de la metáfora no necesita ser repetida aquí. Repitiendo su tesis de más arriba, Borges busca superar el problema afirmando que el de la metáfora “no es de orden estético”, sino psicológico. No es posible pensar *sin* metáforas y por eso lo que cabe es sólo ajustarlas a los criterios de expresividad. La “única realidad estética de un poema es la representación que produce” y el que el escritor se haya valido o no de metáforas “para persuadirla, es curiosidad ajena a lo estético, es como hacer el cómputo de la cantidad de letras que empleó” (*op. cit.*, p. 69). “La metáfora no es poética por ser metáfora, sino por la expresión alcanzada.” (*ibid.*)

Así es entonces que Borges encontrará incluso ilustres metáforas en Góngora:

He descubierto ilustres metáforas en la obra de don Luis. Escribo adrede el verbo, porque son de las que ningún fervoroso suyo ha elogiado. Copio la mejor de ellas, la del sentir

eterno español, la del *Rimado de Palacio*, la de Manrique, la de que el tiempo es temporal:

*Mal te perdonarán a ti las Horas,  
Las horas que limando están los Días,  
Los Días, que royendo están los Años.  
(op. cit., p. 70.)*

Pero están también los ejemplos de metáforas “que enigmatizan”. El caso más socorrido es el

de la Soledad primera, la de los campos:

*Era del Año la Estación florida  
En que el mentido Robador de Europa  
(Media Luna las Armas de su Frente  
Y el Sol todos los Rayos de su Pelo).  
Luciente honor del Cielo  
En campos de Zafiro pace Estrellas.  
(op. cit., p. 71.)*

Lo grave de la trasgresión estética, con todo, no es el uso de las metáforas. Lo que Borges criticará en este Góngora es de relevancia para la comprensión de su estética primera:

Lo que importa son las palabras orondas –las palabras de clima de majestad– exhibidas por el autor. Propiamente no hay comparaciones ahí; no hay sino la apariencia sintáctica de la imagen, su simulación. (*ibid.*)

También en este punto, Borges va a alejarse de la estética de Schopenhauer. Ella, que podría servir para fundar el culteranismo, se basa sobre los mismos supuestos artificiales del romanticismo:



Arturo Schopenhauer ha escrito que la poesía es el arte de poner en juego la imaginación, mediante palabras. Sospecho que aceptar esa definición de traza romántica es premisa para aceptar el culteranismo. Una cosa es presentar a la inteligencia un mundo verdadero o fingido y otra es fiarlo todo a la connotación visual o reverencial de vocablos arbitrariamente enlazados [...] Lo lamentable es que casi todos los poetas han abdicado la imaginación en favor de novelistas e historiadores y trafican con el solo prestigio de las palabras. Los unos viven de palabras de lejanía, los otros de palabras lujosas, los demás practican el diminutivo y la interjección y son héroes del *quién pudiera* y del *nunca* y del *si supieras*; ninguno quiere imaginar o pensar. Acaso Góngora fue más consciente o menos hipócrita que ellos. (*op. cit.*, pp. 72-73.)

También en el uso de los latinismos cabe diferenciar. El uso que Góngora hizo de ellos tuvo una meta honrosa:

frecuentó *ad maiorem linguae hispanicae gloriam* y su ánimo fue probar que nuestro romance puede lo que el latín. (*op. cit.*, p. 73.)

A diferencia suya, ahora,

la soberbia española practica una diversa conducta: no quiere aceptar el socorro de barbarismos y pone su toda y poca fe en recetas caseras: en idiotismos, en refranes, en locuciones. Para nada quiere salir de su casa, ni para bromear. (*ibid.*)

A la cerrazón y “hurañía” de los puristas, Borges prefiere las “invasiones generosas” de los latinizantes:

Góngora y Quevedo lo fueron, y también Hurtado de Mendoza y Saavedra Fajardo y otros no tan ilustres. Fray Luis hebraizó con oportunidad; Cervantes italianizó; Gracián y Quevedo neologizaron. En suma, la tradición española no es tradicional, como los tradicionalistas lo pretenden. (*op. cit.*, p. 73.)

En todas las direcciones de la polémica es dable salvar a Góngora de sus escolásticos. Con una sola excepción y es el punto que Borges convierte en el vértice decisivo de su alegato y a la vez en cuestión que vuelve a explicar lo fundamental de su estética y concepción de la vida:

Ya nos encara la tercera equivocación del culteranismo, la única sin remisión y sin lástima, porque es hendidura por donde se le trasluce la muerte. (*op.cit.*, pp. 73-74.)

La poesía, descubrimiento primero de mitos o experiencia renovada de ellos, no puede —como la vida— vivir de algo que ella misma incorpora *como muerto*, como algo obsoleto, a un texto que debe vivir siempre en el presente. Es la decoración con lo muerto. Es la trasgresión fundamental para estar vivo en la vida, es el traslado de las significaciones del presente a una instancia extraña, pasada o futura. Entender lo imaginado a partir del mito no vivenciado es “engalanarse de muertes”, es “ubicar la felicidad en las lejanías del espacio y en las del tiempo” (*op. cit.*, p. 48), es cerrar los caminos de acceso a la experiencia simple y completa de lo inmediato, del descubrimiento asombroso que “la tan mentada felicidad no es una aventura de amor ni un tesoro, sino el solo espectáculo de un barquito” (*op.c it.*, p. 50.)

Un resumen de la distancia y la crítica de Borges a Góngora la ofrece otro artículo muy breve de *El idioma de los argentinos*. En “Fechas” incluye “Para el Centenario de Góngora”. La distancia es:



Yo siempre estaré listo a pensar en don Luis de Góngora cada cien años. El sentimiento es mío y la palabra Centenario lo ayuda. Noventa y nueve años olvidadizos y uno de liviana atención es lo que por centenario se entiende: buen porcentaje del recuerdo que apetecemos y del mucho olvido que nuestra flaqueza precisa. (*op. cit.*, p. 123.)

La crítica:

Góngora ha ascendido a abstracción. La dedicación a las letras, la escritura esotérica y pudorosa, las actas martiriales de la incompreensión ajena y de la finura, están simbolizadas en él [...] Góngora –ojalá injustamente– es símbolo de la cuidadosa tecniquería, de la simulación del misterio, de las meras aventuras de la sintaxis. (*op. cit.*, pp. 123-124.)

### **“La conducta novelística de Cervantes”<sup>50</sup> y el descubrimiento del antihéroe**

En su análisis de “Un soneto de don Francisco de Quevedo” Borges engrandece a Quevedo como alguien que logró estar seguro de la realidad de las cosas entendiéndolas como “las caseras cosas individuales”. En *El tamaño de mi esperanza* había superado con este mismo principio el abstraccionismo que nos deja sin vida, sin imágenes y, por lo mismo, casi sin literatura. La disolución del presente y el aquí, los dos términos imprescindibles para la felicidad, corresponde a su reemplazo por instancias absolutas. Ellas, siempre entes que escribimos con mayúscula, eliminan la cotidianidad como imagen, esto es, como única realidad con expresión. El resultado antropológico de la síntesis entre un ser humano real y una abstracción es un *héroe*. Un héroe positivo (un

santo, un sabio, un guía de multitudes, un revolucionario) o un héroe negativo (un demoníaco, un decadente, un escéptico). Siempre uno que realiza en sí mismo maravillosamente la *unio mistica* entre lo contingente y lo absoluto. Una forma, por tanto, de simulación de la imagen que *somos*, un producto adulterado, una metáfora ontológica.

En medio de esta alienación constituyente de nuestra vida, la sabiduría no puede consistir por lo pronto en otra cosa que en una reducción, una depuración si se quiere, de la respectiva vinculación artificial con lo *absoluto*. Artificial porque ella no es el resultado de la realización de una posibilidad *intrínsecamente* humana, lo que el joven Borges llamaba una *gran pasión* y podía ser causa de *inmortalidad*, sino de un intento de entender la inmediatez de nuestra vida (de “nuestras caseras cosas”) *desde* una entidad especialmente lejana y disímil a ella. La tarea del artículo deviene así una cuestión capital, que el joven Borges pone en relación con la otra figura paradigmática de la literatura hispánica: Miguel de Cervantes.

Lo que aquí quiere destacar Borges es un momento del ensamble que constituyen Cervantes, su obra mayor, su personaje y los lectores. A saber, la forma en que el novelista construye y caracteriza a su personaje, su estrategia ficcional, su política estética. La tesis con que Borges abre su ensayo lo pone directamente en relación a mi preámbulo. En lugar de tratar a Don Quijote como se trata a un héroe, privilegiándolo, otorgándole una columna vertebral monolítica, sumando características puras y absolutas a fin de construir un todo sin fisuras, Cervantes hizo precisamente lo contrario, constituyéndose él mismo en un caso único:

Ningún otro destino escrito fue tan dejado de la mano de su dios como Don Quijote. Ninguna otra conducta de novelista fue tan deliberadamente paradójica y arriesgada como la de Cervantes. Así la tesis que me he determinado a presentar y a razonar en esta alegación.<sup>51</sup>



Como en otros artículos, el proceso analítico de Borges comienza por excluir las alternativas equivocadas:

Antes conviene aliviarse de dos errores. Uno es la antigua equivocación que ve en el Quijote una pura parodia de los libros de caballería: suposición que el mismo Cervantes, con perfidia que entenderemos después, se ha encargado de propalar. Otro es el también ya clásico error que hace de esta novela una repartición de nuestra alma en dos apuradas secciones: la de la siempre desengañada generosidad y la de lo práctico. Ambas lecturas son achicadoras de lo leído: ésta lo descende a cosa alegórica, y hasta de las más pobres; aquélla lo juzga circunstancial y tiene que negarle (aunque así no fuera su voluntad) una permanencia larga en el tiempo. (*op. cit.*, pp. 139-140.)

La pura referencia a un dato histórico precisable (el “realismo” como estrategia estética) destruye el vínculo de la obra de arte a lo permanente y nos deja sin posibilidad de entender la significación trascendente. La reducción a una dualidad abstracta nos deja sin imagen. La cuestión es de principio:

Además, ni lo paródico ni lo alegórico son valaderas manifestaciones de arte: lo primero no es más que el revés de otra cosa y ésta le hace tanta falta para existir, como la luz y el cuerpo a la sombra; lo último es una categoría gramatical más que literaria, una pseudo humanización de voces abstractas por medio de mayúsculas. (*op. cit.*, p. 140.)

La definición del Quijote que intenta Borges en 1928 proviene, en lo general, ciertamente de su convicción de que toda obra de arte literaria es biográfica. Pero esta vez va a agregar algo fundamental:

El Quijote no es ninguna de esas ausencias: es la venerable y satisfactoria presentación de una gran persona, pormenorizada a través de doscientos trances, para que lo conozcamos mejor. Es decir, no es ni más ni menos que el título. (*op. cit.*, p. 140.)

Más precisamente:

Cervantes, en hecho de verdad, fue un hagiógrafo, pero no es la casi santidad de Alonso Quijano lo que interesa hoy a mi pluma, sino lo desaforado del método de Cervantes para convencernos bien de ella. (*ibid.*)

El tipo de personaje creado que Borges le atribuye a Cervantes es un caso del ser humano: el santo. Para construirlo, Cervantes no acude al modo tradicional y haragán de acumular virtudes, sino a la articulación de actos en sí contradictorios a la idea de santo:

Este método no es el usual de la persuasión; es otro insospechable y secreto que provoca, sin traicionarse nunca, una reacción compasiva o hasta enojada frente a las indignidades sin fin que injurian al héroe. Cervantes teje y desteje la admirabilidad de su personaje. Imperturbable, como quien no quiere la cosa, lo levanta a semidiós en nuestra conciencia, a fuerza de sumarias relaciones de su virtud y de encarnizadas malandanzas, calumnias, omisiones, postergaciones, incapacidades, soledades y cobardías. (*op. cit.*, p. 141.)

Tan paradójico y escandaloso como el enunciado evangélico, según el cual “el justo peca *siete* veces al día”, el novelista Cervantes construye un justo que lo es —literaria-



mente— *porque* peca siete veces al día. En la primera parte de la novela el método es demasiado evidente:

El procedimiento se trasluce con seguridad en la primera parte, tan secundaria en mérito. Allí menudean las cargosas retahílas de palos y puñetazos, censuradas con aparente justicia por nuestro Groussac. (*Op. cit.*, p. 141.)

En la segunda parte, Cervantes, como hagiógrafo, comienza a poner en movimiento los momentos de antihéroe tan sutil que hacen del personaje un verdadero héroe. Pero ello de modo tan sutil que su destino literario quedará casi en manos de nuestra lectura:

En la segunda, las tentaciones en que puede caer el lector son más considerables y más sutiles. El arte de Cervantes, diez años mayor, asume aquí toda la audacia peligrosísima de su destreza y pone a Don Quijote, no ya en el inventado riesgo de que le peguen, sino en el verdadero y muy serio de que le perdamos cariño. (*op. cit.*, p. 141.)

Cervantes deviene así un escritor único. En él se puede observar un acto extravagante, raro y absolutamente genial: el “incomparable jugarse entero del escritor” (*ibid.*). Los tres ejemplos con los que Borges quiere evidenciar su tesis conducen al mismo horizonte: Don Quijote es un destino en el que “Cervantes teje y desteje su admirabilidad”. Es la dialéctica en que el personaje *es* la identidad entre lo que él es y lo que conspira contra su persona íntegra. Pero a diferencia de una dialéctica que lo pone en absoluto, aquí Cervantes dinamiza humanizando: es dialéctica de la que surge la modestia.

Los ejemplos que cita Borges comienzan por describir un *estado* del personaje:

Los de soledad son de no acabar. Don Quijote es la única soledad que ocurre en la literatura

del mundo. Prometeo, amarrado a la visible peña caucásica, siente la compasión del universo a su alrededor y es visitado por el Mar, caballero anciano en su coche, y por el especial enojo de Zeus. Hamlet despacha concurridos monólogos y triunfa intelectualmente, sin apuro en las antesalas de su venganza, sobre cuantos conviven con él. Raskolnikov, el ascético y razonador asesino de *Crimen y castigo*, sabe que todos sus minutos son novelados y ni la borra de sus sueños se pierde. Pero Don Quijote está solo, dejadamente solo, y cualquier eventualidad lo interrumpe. Ése es el necesario sentido de los Crisóstomos, de las Marcelas, de los cautivos y de las otras curiosas impertinencias que interceptan a cada vuelta de hoja la presencia del héroe y que tanto escándalo y vacilación han puesto en la crítica. (*op. cit.*, pp. 141-142.)

Tan solo está Don Quijote, que incluso en el momento más solemne de su vida, Cervantes apenas lo acompaña:

Ni siquiera en los últimos trámites de su muerte (gran posesión y dramaticidad de todo vivir, por pobre que sea) consigue Don Quijote ocupar la franca y solemne atención de su historiador. Éste lo hace arrepentirse de su heroísmo, apostasía inútil, para mencionar después casualmente y en la mitad de un párrafo, que falleció. *El cual, entre compasiones y lágrimas de los que allí se hallaban, dio su espíritu: quiero decir que murió.* Así, con aparatoso desgano, se despidió Miguel de Cervantes de Don Quijote. (*op. cit.*, pp. 142-143.)

El segundo ejemplo se refiere a un momento constituyente interior del personaje: el desfase entre conciencia y no-conciencia de su identidad propia. Lo desaforado del método de Cervantes tiene su correspondencia en la estructura de la conciencia que Don Quijote tiene de sí mismo:



Tampoco la inconsciencia de su rareza (especie de inocente nube para sí en que viajan los dioses) le fue concedida al caballero por su cronista. Hay un lugar, patético, en que Don Quijote habla directamente de su locura y se sabe loco y lo dice. Es la aventura contemplativa y extática de los santos. Don Quijote discurre acerca de ellos y piensa al fin: *Ellos conquistaron el cielo a fuerza de brazos, porque el cielo padece fuerza, y yo hasta ahora no sé lo que conquisto a fuerza de mis trabajos; pero si mi Dulcinea del Toboso saliese de los que padece, mejorándose mi ventura y adobándoseme el juicio, podría ser que encaminase mis pasos por mejor camino del que llevo.* Otro más llevadero, es aquel en que Don Quijote conversa sobre la ridiculez de su traza: *Así que señor gentilhombre, ni este caballo... ni la amarillez de mi rostro, ni mi atenuada flaqueza os podrá admirar de aquí en adelante...* (segunda parte, capítulo XVI). (*op. cit.*, p. 143.)

El tercer ejemplo es el decisivo. No sólo porque en él se puede observar un desfase (sea en el escritor, sea en el personaje), sino porque ese desfase afecta a la sustancia misma, a la cualidad misma del personaje. El "santo" que quería construir Cervantes estaba solo como todos los santos y vivía en "la aventura contemplativa y extática" de saberse loco y decirlo, como todos los santos. Pero hasta aquí no se había sabido de un ejemplo en que la santidad misma fuese puesta en cuestión, en peligro de aparecer como vicio:

Pero el ejemplo más iluminado de cuantos puedo recordar aquí, es el tan festejado como no entendido capítulo que trata de los consejos a Sancho. Hasta don Américo Castro (en su libro encaminado a probar que Cervantes vivió de veras en el siglo dieciséis y en su at-

mósfera) se limita a emparejar los consejos de Don Quijote con los de Isócrates y declarar el contenido ético de esas moralidades. Admite sin embargo que los *consejos en sí nada tienen de insólito, en cuanto a las ideas, y su mayor interés reside en los reflejos que provocan en Sancho y en el ambiente de ironía y buena gracia que envuelve el diálogo* (*El pensamiento de Cervantes*, página 359). (*op. cit.*, p. 144.)

Borges quiere ir más allá de lo psicológico-costumbrista, de lo familiar intrascendente hecho teoría. Para eso reproduce la situación en la que Don Quijote va a rebajarse de sí mismo:

Yo voy más lejos; los consejos para mí no son lo que importa, sino el hecho de darlos. Reanímese la escena: Sancho, por decisión burlesca del duque acaba de ser nombrado gobernador de una ínsula, que no por apócrifa y tirada en medio del campo, es menos codiciable. *En esto llegó Don Quijote y sabiendo lo que pasaba..., con licencia del duque le tomó de la mano y se fue con él a su estancia con intención de aconsejarle cómo se había de haber en su oficio. Entrados, pues, en su aposento, cerró tras sí la puerta, e hizo casi por fuerza que Sancho se sentase junto a él.* Apurado y coercitivo está Don Quijote en dar esos consejos, que el escudero subido a gobernador no ha pedido y que son más bien una continuación de la autoridad del hidalgo. ¡Qué insinuaciones las de su prólogo! *Tú, que para mí sin duda alguna eres un porro, sin madrugar, sin trasnochar y sin hacer diligencia alguna, con sólo el aliento que te ha tocado de la andante caballería, sin más ni más te ves gobernador de una ínsula, como quien no dice nada. Todo esto digo, oh Sancho, para que no atribuyas a tus merecimientos la merced recibida, sino que des gracias al cielo que dispone sua-*



*vemente las cosas, y después las darás a la grandeza que en sí encierra la profesión de la caballería andante. Dispuesto, pues, el corazón a creer lo que te he dicho, está, oh hijo, atento a éste tu Catón, que quiero aconsejarte, y ser norte y guía que te encamine y saque a seguro puerto... Del conocerte saldrá el no hincharte como la rana que quiso igualarse con el buey; que si esto haces, vendrá a ser feos pies de la rueda de tu locura la consideración de haber guardado puercos en tu tierra. ¿No está induciéndonos aquí Miguel de Cervantes a que palpemos envidia en el carácter honestísimo de Don Quijote? ¿No es más odiosa la sola insinuación de esa envidia que esa otra obscena aventura en que tirado Don Quijote en el campo, cruza una piara de cerdos encima de él? (op. cit., pp. 144-146.)*

Así como Cervantes no enuncia cualidades para persuadirnos de las virtudes de su personaje, del mismo modo no va a denunciar ni enumerar los siete pecados diarios de Don Quijote para humanizarlo. Cervantes va a correr el máximo peligro al insinuar que su identidad puede diluirse y perderse en las cuatro direcciones del viento. Insinuando esas odiosidades empequeñecedoras de modo tal que son de veras. La contingencia que define al ser humano y que lo humaniza cuando él se recuerda de ella (reconocer que uno no es nunca todo para nadie), eso es lo que Cervantes ha hecho con su novela, abriendo paso al antihéroe, al hombre sencillo porque perfectamente imperfecto. Esa conducta novelística admirable y única corresponde a la virtud que Borges mismo había instalado en el centro de su concepción de la vida. Tan admirable como la conclusión:

Atropellos y desmanes son los que dije que evidencian la confianza de su escritor en la invulnerabilidad central de su héroe. Sólo en Cervantes ocurren valentías de ese orden. (op. cit., p. 146.)

### “Alfonso Reyes”, *Reloj de Sol* y la imagen como anécdota

La finitud de un personaje, esto es, el proceso de humanización al que lo somete su creador, es un horizonte discursivo al que se puede llegar por muchos caminos. La *definición* del Quijote decía, sin embargo, algunas cosas genéricas respecto al tratamiento del personaje. El Quijote es “la venerable y satisfactoria presentación de una gran persona” y lo que aquí y ahora interesa: “pormenorizada a través de doscientos trances, para que la conozcamos mejor” (*op. cit.*, p. 140). Los trances de que habla Borges pueden llamarse también *anécdotas*. Convertido el tema genérico de la literatura en narración de destinos, la anécdota recibe de suyo un rango significativo muy especial. Esta forma de acercarse a la *imagen* ha sido descrita y analizada por Borges especialmente en el capítulo que *El idioma de los argentinos* dedica a Alfonso Reyes incluido en “Fechas”. El objeto de la literatura, en analogía con la unidad lingüística primaria, no es una mónada significativa. No es el alma o el cuerpo de un ser humano, un objeto o un sujeto trascendente o histórico. Es un ensamble espacio-temporal vivido y esencialmente expresado en la cotidianeidad primaria. La completa atención a esa realidad es lo que Borges magnifica sobre todo en la obra de Alfonso Reyes:

Alfonso Reyes, *Reloj de Sol*. Madrid, 1926.

Gratísimo libro conversado es éste de Reyes, sin una palabra más alta que otra y cuyo beneficio más claro es el espectáculo de bien repartida amistad que hay en su cuarentena de apuntes. Reyes es practicante venturoso de esa virtud de virtudes: la cortesía, y su libro está gobernado por ese mérito. Reyes es fino catador de almas, es observador benévolo de las distinciones insustituibles de cada yo. De



tan bien conversarnos de sus amigos uno amiga con ellos.<sup>52</sup>

El camino a la valoración de la anécdota queda así abierto:

*Reloj de Sol* empieza por una apología de las anécdotas: página emocionada y precisa, que transcribo para que el lector se enamore de ella; y también, ¡oh, menesteres dialogísticos del oficio! para comentarla. Aquí está:

Hay que interesarse por las anécdotas. Lo menos que hacen es divertirnos. Nos ayudan a vivir, a olvidar, por unos instantes: ¿hay mayor piedad? Pero, además, suelen ser, como la flor en la planta: la combinación cálida, visible, armoniosa, que puede cortarse con las manos y llevarse en el pecho, de una virtud vital.

Hay que interesarse por los recuerdos, harina que da nuestro molino. (*Reloj de Sol*, página once.) (*op. cit.*, p. 125.)

La *poetización* de la anécdota y el *recuerdo* en el texto de Reyes ofrece el material para la reflexión que aquí hace Borges. No es analítica, pero sí suficientemente sensibilizadora. La reelaboración temática es la siguiente:

En estos días se finge menospreciarla. Sin embargo, la anécdota —no en su primordial acepción de historia secreta, sino en la usual de incidente escrito o narrado, de sección breve operada sobre el destino de un hombre— es la realidad de cualquier poesía y lo que nos gusta. (*op. cit.*, p. 126.)

La anécdota se convierte así en la forma en que aparece la *imagen*. En este sentido es que entrega “lo que nos gusta” y vincula renovadamente a la felicidad con su palabra.

Pero Jorge Luis Borges ha ido mucho más allá. En su estudio "Otra vez la metáfora", como en un excursus lateral, asume la doctrina de Andrés Bello sobre lo que habría de significar el término "Nada" y el historial de su surgimiento:

La difícil sustantivación del no ser, la palabra *Nada*, parece haber sido inventada por la casualidad [...] Dice Andrés Bello: Antiguamente *nada* significa siempre *cosa*: *nada* no es más que un residuo de la expresión *cosa nada*; *cosa* nacida, *cosa* criada, *cosa* existente. De aquí el usarse en muchos casos en que no envuelve negación. ¿*Piensa usted que ese hombre sirva para nada?*, esto es, para alguna cosa. De aquí también el emplearse con otras palabras negativas sin destruir la negación: *Ese hombre no sirve para nada*, es decir, para cosa alguna.<sup>53</sup>

Con todo esto el joven Borges estaba eliminando el así llamado "problema de la nada", reduciendo su significado, recuperándola para la realidad. La "nada del ser", postulada por el nihilismo con toda seriedad, no significará entonces para Borges en 1928 sino el que una cosa, una realidad, se enfrenta a otra excluyéndola en parte o en todo. Esto no significa, sin embargo, y por otra parte, que se recupere la *Nada* para el *Ser*. La *Nada* ha sido recuperada para una concreción de la vida y no disuelta en la universal y vacía vigencia de un *Ser* más abstracto en donde no cabe *pensar*. Precisamente esta dimensión del problema es lo que deja en claro su reflexión sobre la anécdota y la función de lo anecdótico en la literatura:

Lo abstracto, lo general, es cosa impoética. El ser, el incondicionado ser (esto Schopenhauer también lo premeditó) no es sino la cópula que une el sujeto con el predicado. Es decir, el ser no es categoría poética ni metafísica, es gramatical. Dicho sea con palabras de la lingüística: el depuradísimo verbo *ser*, tan servi-



cial que lo mismo sirve para ser hombre que para ser perro, es un morfema, signo conjuntivo de relación: no un semantema, signo de representación. Pensar *Alguien hizo algo*, no es poético; pensar *En uno de los días del tiempo y en uno de los sitios del espacio, un hombre escribió*, ya casi lo es; pensar *En una casa de la calle del Parque (esquina Suipacha) un señor alsinista se puso a escribir con letra perfilada estas cosas: En un overo rosao, flete nuevo y parejito...* lo es con intensidad. Y es que lo último es anecdótico. (*op. cit.*, pp. 126-127.)

Esto tiene consecuencias para la teoría de la metáfora. Cuando Borges quiso dignificarla depurándola de lo artificial estaba pensando precisamente en ella como una forma microscópica de la anécdota:

A las anécdotas es costumbre contraponer las imágenes y metáforas: enemistad fabulosa, pues éstas no son más que anécdotas chicas. (*op. cit.*, p. 127.)

Pero ello no significa la reducción del pensamiento, de la razón, a la *anécdota*, la inefabilidad del instante significativo absolutamente único. Lo importante que ha hecho Alfonso Reyes es haber modificado la estructura misma de la anécdota, encontrando una forma en que ella se convierte en el medio para expresar la imagen expresiva de la vida, los destinos:

Reyes ha reformado la anécdota. Su prudente revolución corresponde a la solicitada por Ben Jonson para el epigrama. En vez de sujetar la entera composición a la última línea, al desenlace armado, al rasgo (de antemano) asombroso, Reyes quiere que el agrado de sus anécdotas sea perpetuo. Nunca procedieron así los anecdotistas. Siempre nos propusieron su pá-

gina, no de gustativa lectura, sino de descon-  
fianza o de impaciencia o de suspensión, para  
recién justificarse en la última línea y callar.  
Leerlos tenía más de tarea que de placer. Uno  
se fatigaba, esperándolos. Reyes, no; Reyes nos  
presenta un mundito y hace como si lo dejara  
vivir. El riesgo de esta suerte de anécdotas des-  
mochadas, de anécdotas sin asombro pero con  
encanto, sería la insipidez; Reyes ni siquiera ha  
tenido que precaverse de tal peligro. Alguna  
—*El Gimnasio de la REVISTA NUEVA*— es in-  
comparable. (*op. cit.*, pp. 127-128.)

**“Eduardo Wilde”:  
la veracidad literaria y lo casero del mundo**

La reverencia grande de la anécdota sólo puede ser afirma-  
da en el horizonte de una concepción literaria que no pone  
la *realidad* (realista), sino la *veracidad* en el centro de la es-  
critura y su estrategia. Este carácter y el problema estético  
general que plantea es la motivación del artículo que Bor-  
ges dedica en *El idioma de los argentinos* a Eduardo Wilde.

La estructura del artículo es completamente diferente  
a la de los otros que fueron dedicados a personalidades  
del entorno histórico de Borges. La cuestión no es en ab-  
soluta casual y responde a una doble exigencia. Wilde fue  
un hombre público y la escritura sólo uno de sus que-  
haceres. La reflexión sobre él va a plantear, por tanto,  
acentuadamente el problema de la relación entre *vida* y  
*obra*, entre *obra* y *estilo*. La consecuencia de ello es la es-  
tructuración del artículo mismo, la necesidad de abundar  
en lo biográfico:

La populosa vida del doctor don Eduardo  
Wilde empezó en Tupiza (Bolivia) en los años  
de mil ochocientos cuarenta y cuatro, cuando  
la Tiranía era mucho más que unas divisas lo-  
cales destiniéndose en un cajón y una apetencia



floja de negradas candomberas y de heroísmo, y no se le cansó hasta setiembre del novecientos trece, en Bruselas.

A esta admirable caracterización general, Borges detalla más:

No alcanzó a presenciar la guerra intestina europea, espectáculo achicador de cuantas almas participaron en él, hasta para verlo, pero experimentó millares de cosas: los cerros colorados del Norte, la vida y la muerte en los heridos del Paraguay y en los atacados de fiebre amarilla el 71, los tejemanejes del roquismo y el juarismo, el pseudo-mundo de señores ancianos que es la diplomacia, los crecientes Buenos Aires que van del Buenos Aires politiquero que hubo el setenta, medio romántico, medio puntilloso, medio silbador de mazurkas, al Buenos Aires embanderado del Centenario, que se juzgó imperial y cuyos organitos venturosos le cantaron *la Siciliana* o *la Morocha* al cometa Halley.<sup>54</sup>

La persona misma de Wilde también es una colección de hechos, actos, distinciones y cargos sin fin:

Fue periodista, fue médico, fue Ministro de Justicia, Culto e Instrucción Pública, fue Presidente del Departamento Nacional de Higiene, fue Ministro Plenipotenciario, fue autor de muchas páginas quizá inmortales y hasta de un folleto sobre álgebra y otro sobre gramática: habilidosa y viva universalidad, más parecida a la de Quevedo que a la especulativa de Goethe. Consiguió honores improbables: la Sociedad Unione e Benevolenza le dio un diploma, la Academia Nacional de Medicina de Río de Janeiro le puso un collar al pescuezo, S. M. el Sha le confirió la Gran Cruz de la Orden del Sol y del León, (*op. cit.*, p. 156.)

Lo multicolor de la enumeración larga tiene un sentido claro: mostrar que en "su vida cargada" la escritura es "apenas un rato largo", y entrar en el debate de la verdadera y cabal definición de la obra de Wilde. La polémica va a ser dirigida entonces en contra de Ricardo Rojas. Rojas ha creído poder decir que en Wilde "la psicología interesa más que la técnica del autor". Esta involuntaria paradoja, piensa Borges, "tiene la virtud de ubicarnos en la intimidad del problema estético":

Yo pregunto ¿qué interés intrínseco puede concederse a la técnica del escritor? ¿Quién gustó jamás en la técnica de un escritor algo que no fuese la denuncia de la psicología de un hombre? Al gran lector, al hombre con vocación de lector, al poseído por la ajena realidad escrita en un libro, la técnica le resulta tan invisible como las letras individuales que recorre, sin fijarse en sus firuletes y en abuso o escasez de la tinta. Mala señal es que interese una técnica: si alguien se fija demasiado en nuestra voz, en nuestra manera de articular, en nuestra elocución, no ha de interesarle lo que decimos. Plena eficiencia y plena invisibilidad serían las perfecciones de cualquier estilo. (*op. cit.*, pp. 157-158.)

La armonización del contenido y la forma, su "iguala-miento" son una norma, pero una que para ser cumplida se encuentra con dificultades fundadas no sólo en la constitución del lenguaje, sino incluso en la diferencia de los lenguajes.

La veracidad literaria, no su *realismo*, deviene así no un imposible, pero sí una rareza. Ello es lo que caracteriza a la prosa de Eduardo Wilde:

No quiero insinuar que la veracidad literaria es una ficción; quiero evidenciar lo difícil que es y lo acertado de nuestra gratitud a quienes



la alcanzan. Indesmentiblemente, la alcanzó Wilde. Perteneció a esa especie ya casi mítica de los prosistas criollos, hombres de finura y de fuerza, que manifestaron hondo criollismo sin dragonear jamás de paisanos ni de compadres, sin amalevarse ni agaucharse, sin añadirse ni una pampa ni un comité. Fue todavía más: fue un gran imaginador de realidades experienciales y hasta fantásticas. Su *Alma callejera*, su *Primera noche del cementerio*, su realización de lo poético que es la ubicuidad de la lluvia, son generosidades de la literatura de esas que se igualan difícilmente. (*op. cit.*, pp. 159-160.)

En su carácter fundamental, en el modo que compone su imagen expresiva, Wilde no está ciertamente solo. Pero no se lo puede reducir a ser un puro antecesor de *Ramón*:

Hablar de precursores es suponer que Dios es todavía un frangollón de almas y no acierta con la versión definitiva, desde el comienzo... (*op. cit.*, p. 160.)

La semejanza no es discutible y a partir de su caracterización Borges va a decir cosas importantes:

Los dos bajo su aparente humorismo, hacen contrabando de remesas valiosísimas de poesía; los dos quieren lo casero del mundo y son como emperadores de cosas quietas: álbumes, rinconeras, piezas de ajedrez, perillas, óleos muertos de militares muertos, arañas embaladas que son como globos en viaje a la disolución... (*op. cit.*, p. 160.)

Más arriba, Borges había ligado una de las formas de la inmortalidad al vínculo paradigmático con un *lugar*:

Tierna y segura inmortalidad (alcanzada alguna vez por hombres medianos, pero de honesta dedicación y largo fervor) es la del poeta cuyo nombre está vinculado a un lugar del mundo. (*op. cit.*, p. 108.)

Conviene consagrar un paraje de la capital a cada escritor. Es un monumento espontáneo que todo ciudadano de Buenos Aires puede elegir. Yo a Eduardo Wilde lo veo clarito por las calles de Monserrat (cuyo médico parroquial fue el setenta y uno) caminoteando por la calle Buen Orden, parándose a mirar la puesta de sol en la esquina de México, soltándole un cumplido a una chica: en cualquier esquina, en cualquier parroquia, con o sin verdad de pasión. (*op. cit.*, pp. 161-162.)

### **“Ricardo E. Molinari” y el idioma hedónico de la poesía**

La crítica que el viejo Borges le hizo al joven, achacarle provincianismo y nacionalismo es desproporcionada. Este pequeño artículo sobre la poesía de Ricardo E. Molinari es una nueva demostración de ello. Todas las referencias del joven Borges a la *veracidad literaria*, a la necesaria relación de la imagen con un entorno vivencial individualizado, todas ellas son hechas teniendo en cuenta cuestiones universales. No sólo mediante la permanente recurrencia (a veces con juvenil pedantería) a los autores  *europeos*, sino al horizonte objetivo en que lo nacional y lo universal encuentran un vértice.

La poesía de Ricardo E. Molinari es un caso paradigmático no sólo en el vínculo al  *lugar* que es Buenos Aires, sino también del tratamiento ejemplar de lo que exige la relación entre palabra y felicidad. Molinari es, en cierto sentido, la antípoda de Wilde y el hombre eminentemente público. Pero en lo esencial su carácter es el mismo:



Ricardo E. Molinari es hombre pudoroso de su alma y sólo comunicativo de ella por símbolos. Lo circunstancial de su vida no está en las páginas confesadas por él; pero sí la traducción de ésta en aceptaciones, en corazonadas, en gratitudes. Nombra las cosas como agradeciéndoles el favor que nos hacen con existir.<sup>55</sup>

Esta tesis, fundamental en *El tamaño de mi esperanza*, va a ser repetida aquí: la realidad, la vida, sus componentes objetivos y subjetivos deben ser entendidos como un acto de *generosidad*.

La gratuidad de la vida constituye no sólo su finitud, sino el que sea reconocible como el *milagro* de habernos sido dada. Y de ello deduce Borges la necesidad de tratar esa realidad de modo correspondiente:

Su concepto del idioma es hedónico: las palabras le son gustosas, pero no las de tamaño y de majestad, sino las de cariño y de estimación. (*ibid.*)

Esta óptica fundamental, para la cual Borges dejó armadas las perspectivas sin luchar ulteriormente por elaborarlas como conceptos, tiene como punto de referencia fáctico un lugar. No uno que Borges quisiera privilegiar al modo de los fascistas con la *patria* absolutizada, sino el lugar en el cual se da la vida cotidiana:

Es poeta de Buenos Aires, de la íntima substancia provinciana de Buenos Aires. El arriate prolijo, la engalanada vela de la Candelaria que es conjuradora de lluvias, las sucesiones y como dinastías de patios que hay en las casas viejas, condicen bien con él. Es poeta de agradados, es una presencia inusitadísima de poesía en nuestra "poesía" y no se arrepentirá el que lo busque. (*ibid.*)

Ser *poesía* es entonces una cualidad, una virtualidad del género escrito entre comillas y no al revés. Ser la poesía, lo poético de los textos, es haber encontrado la esencia de la poesía. Borges va aquí a dar prueba renovada de su notable capacidad crítica al ejemplificar su tesis sobre la obra de Molinari y proponernos ver en cinco *líneas* lo que esa poesía significa:

Cinco lugares de su libro quiero manifestar. El primero es esta imaginación del amor, que tal vez no marre: *¡En qué piedad o dulzura se irán aclimatando las cosas que ella mira!* El segundo es una tácita declaración por virtud de la palabra *nuestras*, emparejadora en él de dos porvenires: *Qué hacer de nuestras vidas, María del Pilar*. El tercero es una descripción del recuerdo, gusto americanísimo, pues el ayer de nuestra casa es otro que el hoy: *Este agobio —en que voy por mi memoria— corrigiendo el pueblo*. El cuarto es esta gran palabra patética: *Con cuatro golpes de campanas —supe que ya serían distintas mis mañanas*. El quinto, de eficacia menos apresurada, dice la correlación de los hombres y la inseguridad y pobreza de cada yo: *Lo ajeno y lo propio —de lo que he vivido*. (*op. cit.*, pp. 132-133.)

No cabe duda que estas cinco líneas las encontró leyendo el Borges lector. Pero también es verdad que, como Pascal con Dios, Borges las encontró porque las andaba buscando, es decir, porque ya las había encontrado en la vida espiritual e intelectual propia, porque las llevaba consigo. Los psicólogos saben que no hay casualidades ni en nuestra estructura afectiva ni en sus actos. Precisamente las así llamadas *asociaciones libres* son la mejor fuente para encontrar los ensambles permanentes de carácter y personalidad. Así sucede también con estos cinco *lugares* que Borges joven encontró en la poesía de Ricardo E. Molinari. Si se los



considera temáticamente, ellos muestran una clara y sorprendente coherencia mutua. El primero es “imaginación de amor”, el segundo es un descubrimiento de la palabra que une las vidas humanas en solidaridad, el tercero es una revaloración de lo que nos vincula en permanencia a la vida y sus circunstancias, “el recuerdo”, algo específicamente americano. El cuarto es una “gran palabra patética”, un índice de la veracidad de la literatura y su relación con la felicidad, el hedonismo estético que no se desvincula por ello de lo importante. El quinto –profundo “porque menos apresurado”– habla de la contingencia de cada uno de nosotros, el que nadie sea todo para nadie, la base de un posible encuentro solidario, la pobreza de cada uno como lo que nos puede y debe unir.

En Ricardo E. Molinari no encuentra Borges solamente estos cinco lugares. Obras enteras suyas son citables, pero ante todo también “dos mitos, dos reverencias volvedoras”:

Escribí de líneas, pero la integridad de algunas composiciones –*La oda descalza*, el *Poema de la niña velazqueña*, las dos *Veletas*, la *Elegía para un pueblo que perdió sus orillas*, el *Poema del almacén*– es tan fina y agradable como sus partes. Dos mitos, dos reverencias volvedoras, las de *El imaginero*. Una es el mar, el no mirado mar soñado y encariñado desde nuestro polvoriento *hinterland* del oeste –Liniers, Urquiza–; otra es la costumbre, con las vivencias que por ella están gobernadas: la tarde, el amistoso amor, la luna en el hueco. (*op. cit.*, pp. 133-134.)

### **“Ubicación de Almafuerte”: la felicidad y la palabra de la tragedia**

El estudio de la desconocida obra inicial de Jorge Luis Borges y su vínculo con el *corpus* conocido produce el mismo sentimiento de misterio y paradoja de las cajas

chinas. Se cuenta que antes de la obra *desconocida* de Borges (*El tamaño de mi esperanza*, *El idioma de los argentinos* y todos los artículos desperdigados en diarios y revistas hasta 1930) hubo otra. Una obra que habría sido destruida físicamente en Suiza y en Argentina. En esta época debió haber proliferado en Borges un uso estratégico de la metáfora y una concepción general de la vida nihilista *sui generis* que vino a ser superada en los años posteriores a su vuelta a Buenos Aires.

En las diferentes alusiones, Borges vincula esa su proclividad por lo nihilista a una figura bizarra de la vida espiritual y cultural bonaerense: *Almafuerte*. En el análisis presente lo que más interesa es destacar dos momentos: uno es el que hace relación a la biografía espiritual y cultural de Borges, otro el de la *lectura* humanista del romántico Almafuerte, recuperando momentos relevantes de su obra para completar la caracterización de la realidad tal como la afirmaba hacia 1928.

El antecedente histórico-cultural es el siguiente:

Escribo que casi todos los muchachos contemporáneos somos arrepentidos o apóstatas de Almafuerte: hoy lo hemos arrumbado, ayer fuimos parroquianos de su quejumbre, feligreses de su ira. No sabemos qué pensar de él y nos falta la fórmula que reconcilie el distanciamiento presente con la veneración ya gastada.<sup>56</sup>

Lo esencial del aporte que hace este artículo es llamar la atención sobre *un* aspecto de la vida que parecía excluido del hedonismo hasta aquí afirmado. Lo específico de Almafuerte es su referencia literaria y vital al mundo de la negatividad, una suerte de obsesionante poeta maldito, un fascinado ante la magnificencia de lo destructivo. La tarea que ello impone es doble: por un lado la necesidad de superar el romanticismo quejumbroso como lo hiciera en *El tamaño de mi esperanza* y por otro hacer ver que el goce de la vida, la pasión por ella y el agradecimiento correspondiente no equivalen en modo alguno a un bucolismo ingenuo que sólo busca ver en la vida lo positivo, transparente,



higiénico y sin problemas. El asumir a Almafuerter será así algo más que una reelaboración de sus principios románticos. Supondrá una ampliación importante de la vida como pasión hedonista. A saber: entender la voluntad de asumir la vida como aquello que da gusto vivir, *con* todos los momentos que incluso pueden atentar contra ella. Precisamente porque todos esos momentos aparecen como posibilidades revertibles de la vida misma, de mis posibilidades. Lo negativo puede ser vinculado a la felicidad, a las dificultades para encontrar el vértice entre felicidad y vida. Lo negativo entonces como motivo para superar el nihilismo.

Precisamente lo complejo del problema, le parece a Borges, es lo que ha causado la polémica sin razón en torno al poeta:

Los definidores de Almafuerter no nos ayudan. Los panegiristas reinciden en el entusiasmado error de Juan Más y Pí que, en mil novecientos cinco, lo nombró *maestro de la juventud*: maestro, a un habitado de la desesperación y del odio. Los detractores, más equivocados aún, censuran su chabacanería, su gigantismo, sus ripios, su incivilidad. Ambas conductas me parecen impertinentes: ni Almafuerter debe repartirnos lecciones de vivir ni él sufriría que se las diéramos de retórica. Aceptemos su espectáculo humano, su idiosincrasia, como un aspecto más de la riqueza infatigable del mundo. No sé si le daremos nuestra intimidad, pero sí nuestra admiración.<sup>57</sup>

En su tiempo, el debate sobre Almafuerter se concentró en buena parte en dilucidar su vínculo espiritual y literario con Nietzsche. La forma en que Borges asume este debate resulta interesante porque ofrece un modelo de cómo asumir el problema crítico de las influencias. En otro lugar, Borges había advertido que uno de los peligros a los que se enfrenta el crítico es el de "incurrir en mero genealogista de estilos y rastreador de influencias". En su valo-

ración crítica de Almafuerte quiere ofrecer una alternativa:

Antes, conviene resolver un pleito no muy reñido: el de la patria potestad que aquel Federico, su abuelo, quiero decir Nietzsche, ejerció sobre su anormal y atrabiliario nieto americano. Rojas, al referirse a las palabras que sufijs con *super*, habla de su *cursi tartamudeo nietzscheano*; Oyuela escribe malhumoradamente que *El Misionero es una pésima rapsodia de Nietzsche, con superhombre y todo*; Juan Más y Pí habla de coincidencias. A primera vista, la cortesía de Más y Pí no parece injustificada. ¿Por qué negarle a un criollo, maestro de escuela, la facultad de pensar algunas cosas que un profesor de griego, alemán pensó antes que él? ¿A qué suponer que el jaguar es plagio del tigre y la yerba misionera del té y la pampa de las estepas del Don y Pedro Bonifacio Palacios de Federico Guillermo Nietzsche? (*op. cit.*, p. 36.)

Cuando se trata de valorar aquí según los primeros principios de la literatura, esto es, el expresar algo en una imagen nueva y única, Borges es muy estricto. Y por ahí es que puede sacar su primera crítica a Almafuerte:

Sin embargo, hay un argumento sencillo que puede invalidar la defensa. Lo diré: Es lícito aceptar que Almafuerte, partiendo del mismo orden de ideas que el alemán (esto es, del evolucionismo) llegara a conclusiones iguales sobre la caducidad de la moral cristiana y la urgencia del superhombre, pero es inadmisible que su terminología o simbología sea también igual. Desgraciadamente, hay sobradas frases de Almafuerte que pertenecen al dialecto nietzscheano.



*Yo sé que en la vía crucis larga, muy larga  
Que hacen los supercuernos con su demencia...*

escribe en el *Confiteor Deo*, después de una mención (ignoro si traicionera o desafiadora) del mismo Nietzsche:

*Yo sé que mil carcomas roen de a poco  
Las más equilibradas testas geniales:  
Lleno está el manicomio de Nietzsches locos  
Y de cristos bohemios los arrabales.  
(op. cit., pp. 36-37.)*

Dejando ver su pretérita admiración por Nietzsche, Borges encuentra un momento que puede hacer asumible la figura poética de Almafuerte:

Alguna vez, con ese rastrero afán policial que hay en todos los pechos, me indignó que entre los nada menos que siete epígrafes que encabezan *El Misionero*, no hubiese ninguno de Zaratustra; hoy me parece bien. ¿A qué fechar en eruditos libros remotos ese aconsejable final, de hombre a hombre, de desquicio humano a desquicio humano? ¿A qué autorizar con bibliotecas lo que decimos y no con ponientes, desesperaciones, huidas y Dios? (op. cit., pp. 37-38.)

Pascal absolutizó el hecho moral relativizándolo: la verdadera moral se ríe de la moral. Almafuerte absolutizó el acto moral encontrando en la destrucción de los valores la única base y posibilidad de la moral:

La necesidad de ser bueno y la estrafalaria inutilidad de la ética fueron las convicciones permanentes de su sentir, las dos confianzas que sobrevivieron a los vagabundeos de su discurso. Fue gran odiador de filántropos, de teó-

logos, de moralistas; no toleró siquiera el perdón (por lo que hay en él de condescendencia, de casero Juicio Final ejercido por un hombre sobre otro) y entendió que la única misericordia no humilladora sería la de volvernos tan oscuros como el ciego, tan arrumbados como el tullido y tan llorosos como el triste. Quiso literalmente *con-padecer*: sufrir con los otros. Se hizo predicador energuménico de la bondad y fueron rajantes como una injuria sus bendiciones. Su cruz fue cruz de empuñadura. A diestra y siniestra, con filo, contrafilo y punta, blandió su incorruptible y dura virtud. Fue seguramente odioso y posiblemente genial. Fue discursador a más no poder; hoy somos tasadores tacaños de los que alzan mucho la voz. (*op. cit.*, pp. 38-39.)

Sería apasionante dilucidar los vínculos secretos del viejo Borges con las figuras literarias de esta época. Una de ellas tendría que ser Almafuerte. Así como el Borges viejo, interpretando el mundo criollo esencial, el del tango primero, como forma primigenia de violencia, unió su concepción de la vida y la literatura a una figura secundaria como lo es Ernst Jünger,<sup>58</sup> aquí va a establecer una muy distinta y mucho más diferenciada relación entre Almafuerte (como parte de su propio pasado) y Nietzsche. Porque si más tarde buscará la diferencia suya para con Ernst Jünger sólo en la forma de perfilar una igualmente inhumana estética de la agresión, en 1928 vio claramente que el violentismo de Almafuerte no sólo era el de un *hombre bueno*, sino que incluía el otro momento constituyente de la *compadrada*, el que supera cualitativamente a la “pura agresividad de carrero”:

Fue padre de casi infinitas metáforas, no inferiores, en eficacia de maravillar, a las de ninguno.



*Lo que fueran chocando tus besos  
Si dos muchedumbres de besos chocaran,*

vocifera en *La Inmortal*. A propósito he destacado esos dos renglones. Son abreviatura o cifra de la habitualidad de Almafuerte, pues encarnan bien su expresión: la originalidad, el rezongo pedagógico, el gigantismo, la cursilería, la robustez. ¿Rudeza y cursilería en una misma alma? En esa dualidad de Palacios han tropezado y siguen tropezando sus críticos, sin ver que ambas cualidades son maridables y que su convivencia es proverbial en un tipo criollo. Hablo del compadrito, que es (o fue) la convivencia de muchos énfasis: de la rudeza, simulación enfática del vigor; de la cursilería, simulación enfática de la elocuencia; del matonismo, énfasis del coraje. La compadrada es más que una agresividad de carrero, es el clavel atrás de la oreja y los ladinos entreveros del corte y la copla que manifiesta una *flor*. El suburbio es el agua abombada y los callejones, pero es también la balaustradita color de niña y el arriate y la jaula con el canario. Así lo entendió Carriego y esa dualidad de barrio y finura fue su realización más feliz:

*En cuanto a las muchachas ¡con unos aires!  
como si trabajasen de señoritas...  
¡Han dejado la fama de sus desaires  
llenas de pretensiones las pobrecitas!*

Acabo de insinuar que Pedro Bonifacio Palacios, alias Almafuerte, fue un compadrón; ahora me aventuro a afirmarlo. Un compadre que ya hubiera cursado el Juicio Final, eso sí; un compadre glorificado y transfigurado, un efectivo San Juan Moreira; pero compadre al fin, con pinta orillera, sí con alma de eternidad. Mi parecer no quiere enturbiarle la gloria o enflaquecérsele; lo propongo a manera

de ubicación. Sospecho que confesar lo criollo y lo suburbano de nuestro poeta no es afantasmarlo: es añadirle realidad (atmósfera que precisan todos los muertos, hasta los que se hacen los inmortales) y es también añadirle asombro.<sup>59</sup>

Mostrar lo absolutamente original de Almafuerte no es, sin embargo, descubrir en él un compadrón. Por el contrario, lo único suyo aparece en un hecho absolutamente inédito, el “compadre casto”:

Desatinado y casi mágico espectáculo el de un compadre que alardea —compadronamente— de castidad; sin embargo, ahí están las décimas de *En el Abismo* que nos lo alcanzan:

*Yo voy en recta fatal  
hacia mi primer deseo;  
yo no palpo, yo no veo  
los muros de lo real:  
jamás la fiebre carnal  
conturbó mi luz interna:  
ni por feroz ni por tierna  
la pasión me deja rastro...  
¡Yo palpito como un astro  
dentro de la paz eterna!  
Yo soy un palmar plantado  
sobre cal y pedregullo:  
la floración del orgullo,  
del orgullo sublimado.  
Soy un esporo lanzado  
tras la procesión astral;  
vil chorlo del pajonal  
que al par del águila vuela...  
¡Sombra de sombra que anhela  
ser una sombra inmortal!*

Así, con presumidas voces abstractas fáciles de rimar, atropellan las décimas los concurridos



payadores de los recreos y así, en verso rudimentario aunque análogo, he oído celebrar una vez el nombre de Almafuerte... (*op. cit.*, pp. 41-42.)

También en la caracterización que Borges hace de Pedro Bonifacio Palacios aparece *El idioma de los argentinos* como un libro que completa y reelabora cuestiones centrales inicialmente reflexionadas en *El tamaño de mi esperanza*. La diferencia complementaria entre Carriego y Almafuerte es la que existe entre la vida cotidiana y la posibilidad de que a ella entre la tragedia. No para hacer de la primera algo absurdo, sin sentido, sino para advertir que también el enfrentamiento con lo trágico, en el empeño de controlar la desesperación, es algo que vale la pena y que el origen de la tragedia es recuperable y transformable:

Seguramente Carriego es el día y la noche del arrabal. La habitualidad del suburbio le pertenece: las chicuelas con su jarana y su secreteo, las calesitas en el terreno baldío, la rayuela y el rango en el veredón, la esquina comentada de taitas. Sin embargo, entre ese día y esa noche hay unas rendijas cuya pasión es demasiado vehemente para él y que en verso de Carriego no caben. Esas rendijas —durezas de ponientes y amaneceres, pampas furtivas del oeste y del sur, calles que se despedazan hacia el arroyo— están en la voz de Almafuerte. En la desesperada voz de Almafuerte. (*op. cit.*, pp. 42-43.)

## Buenos Aires: eternidad en la gustación del misterio y la esperanza

En el prólogo a *El idioma de los argentinos* Borges habla de un vértice espiritual e histórico en el que confluyen la eternidad de la esperanza y el misterio. El misterio que el *amor satisfecho*, la felicidad de estar vivos, comprende. Este vértice espiritual no es un *estado de ánimo*, tampoco una época histórica pasada o futura, ni tampoco la superación suya. Es una *utopía* inscrita en el *futuro*, pero una que es entendida *sólo* porque en el fondo *no* es futuro, sino plenamente presente. Las interacciones del tiempo, sus fases, sin embargo, no van a ser lo central en la dilucidación del asunto, porque es la materialidad lo que define su horizonte. Es un *lugar* el que da acceso a lo que Borges entiende como momento central de la realidad, de la universalidad concretizada, de lo que *como imagen y expresión* sólo puede darse en la inmediatez singular. No es tampoco un *lugar natural*, sino un lugar histórico: la ciudad. La concepción general que ha hecho trascendente a la urbe y su contexto había sido elaborada en *El tamaño de mi esperanza*.<sup>60</sup> Buenos Aires no va a tener el estatuto mágico trascendental de las ciudades utópicas y sacralizadas (la *Jerusalén Celeste*, la *Ciudad de Dios*, la *Germania* del Tercer Reich). Su función será precisamente ser el lugar desmitologizado en que viven los argentinos y en donde tiene lugar una historia anecdotizable y relaciones de felicidad compartible.

Por eso es que la primera parte en que se ocupa de Buenos Aires va a ser más bien descriptiva y habla en relación a su música. A través de su análisis se llegará a lo criollo de la época en que la ciudad se construye en tal. La segunda fase será el análisis del *juego* singularísimo suyo, "el truco" como reemplazo del mundo. La tercera es el



momento en que se anuncian simultáneamente, en “Dos esquinas” los dos desarrollos conceptuales que comenzarán a expandirse a partir de 1930: la máxima abstracción (“Sentirse en muerte”) y la estética de la agresión (“Hombres pelearon”). Pero ambas veces mirando, por última vez, hacia atrás, hacia el mundo humanista afirmado en *El tamaño de mi esperanza* y *El idioma de los argentinos*. Esta mirada es la que se constituye en la columna vertebral del artículo “El idioma de los argentinos” con que se cierra el libro.

### **“Ascendencias del tango”<sup>61</sup> y “Apunte férvido sobre las tres vidas de la milonga”: el lugar y su música**

El tango es la milonga argentina más divulgada, la que con insolencia ha prodigado el nombre argentino sobre el haz de la tierra. Es evidente que debemos averiguar su orígenes y prescribirle una genealogía donde no falten ni la endiosadora leyenda ni la verdad segura.<sup>62</sup>

Para entender el problema de la *ascendencia* del tango, Borges, siguiendo su método de exposición historizante, comienza por explicar el *status* de la cuestión, la naturaleza del debate mismo. El primer aporte es el de Vicente Rossi:

La cuestión fue muy conversada en el año trece; el libro de don Vicente Rossi, intitulado *Cosas de negros* (Córdoba, 1926), vuelve a estimularla. Ya he escrito sobre el libro de Rossi, sobre la amenidad continua de su lectura y la eventual equivocación de sus datos y hoy quiero declarar su opinión y alguna otra más. La opinión de Rossi es circunstanciada: el tango sedicente argentino es hijo de la milonga montevideana y nieto de la habanera. Nació en la

Academia San Felipe, galpón montevideano de bailes públicos, entre compadritos y negros; emigró al bajo de Buenos Aires y guarangueó por los Cuartos de Palermo (donde lo recibieron la negrada y las cuarteleras) y metió ruido en los peringundines del Centro y en Monseerrat, hasta que el Teatro Nacional lo exaltó. Es decir, el tango es afromontevideano, el tango tiene motas en la raíz." (*op. cit.*, pp. 111-112.)

La comprensión en el Borges joven no excluye el dato empírico. Por el contrario, ella lo exige y supone y es a menudo lo que fundamenta la descripción del *destino* que narra la *imagen*. Pero el dato solo no puede decidir por sí mismo sobre el sentido y significación del fenómeno. En el caso de la ascendencia del tango ocurre que las razones dadas están positivamente fundadas, el tango desciende fácticamente de la milonga y es, a la vez, afromontevideano, afrouruguayo de origen. A este dato Borges opondrá una argumentación diversa, basada en que lo preeminente de un hecho no es su origen, sino su constitución propia espiritual y cultural. Para ello Borges comienza por mostrar las debilidades de la hipótesis de Vicente Rossi:

Ser de color humilde y ser oriental son condiciones criollas, pero los morenos argentinos (y hasta los no morenos) son tan criollos como los de enfrente y no hay razón para suponer que todo lo inventaron en la otra banda. Me responderán que hay la razón efectiva de que así fue, pero esa chicana no satisface a nuestro patrioterismo, más bien lo embravece y lo desespera. Tal vez convenga recordar aquí el caso análogo de la procedencia de Colón. Los italianos, para considerarlo suyo, sólo pueden arrimarse al mero dato de registro civil, o conventilleo, de que el Almirante nació en Génova y era italiano por los cuatro costados; los españoles pueden argumentarla mejor. Po-



drían argumentar que siendo el descubrimiento de América y la conquista, empresas manifiestamente españolas, no hay ninguna razón histórica para introducir genoveses en el asunto. (Además, ¿qué genoveses iba haber, si la Boca del Riachuelo estaba por descubrir todavía?) Lástima que no se hayan atrevido a ser francos y prefieran la falsificación a la mitología, el chisme conventillero a la fe. (*op. cit.*, pp. 112-113.)

El Borges póstumo defendió –al menos oralmente– un racismo insolente. Aquí, pese a llamar “color humilde” el de los “morenos”, su argumentación nada tiene de racismo.<sup>63</sup> Sin desconocer el dato positivo en modo alguno, el joven Borges va a poner por encima de todo el hecho de que el tango, “la realización argentina más divulgada” no coincide con su origen fáctico:

El tango es porteño. El pueblo porteño se reconoce en él, plenamente; no así el montevideano, siempre nostálgico de gauchos.<sup>64</sup>

Pero la argumentación de Rossi es también falsa por contener paralogismos y porque los hechos empíricos usados por él tampoco son confiables:

Pragmatismos aparte, la argumentación de don Vicente Rossi puede reducirse honradamente a este silogismo:

La milonga es privativamente montevideana.

La milonga es el origen del tango.

El origen del tango es montevideano.

Acepto que la premisa menor es inconmovible; en cambio, descreo de la mayor y no sé de ningún argumento válido que la fortalezca. Rossi se limita a escribir *en la banda occidental no se usó la Milonga como canto ni la Dan-*

za como *Milonga*, y nos remite al rato a una apuntación donde vemos que la palabra *milonga* no ocurre en el diálogo lunfardo, publicado por *La Nación* en 1887. Su argumento, como se ve, es negativo y carece de eficacia para convencer. (*op. cit.*, pp. 113-114.)

Los datos positivos tampoco hablan en favor de la hipótesis de Rossi:

¿Quién nos recuerda cierta inefable milonga tejedorista (inefable por lo procaz) cuya elocuencia desaforada en la injuria nos autoriza a suponerla contemporánea del hecho que nombra: esto es, a retrocederla al 80? Empieza así:

*Don Carlos de Tejedor  
con una paciencia loca*

y todavía es alarde para cantar la flor en el truco. También don Rodolfo Senet (Buenos Aires alrededor del año 1880. *La Prensa*, octubre 17 de 1926) habla de las milongas que saludaron a los primeros tranvías y a las primeras calles empedradas del arrabal. Una de estas últimas aconseja:

*Cuidadito con las piedras  
que te vas a refalar  
porque el golpe de las piedras  
es muy malo de curar.*

¡Oh compadritos de la calle Ombú y de la calle Europa, qué *capitis diminutio*, qué vacilación para vuestra vertiginosa dignidad de taquitos altos habrán sido las puntiagudas piedras del empedrado, tan andinas, tan inciviles, tan forasteras a la tierrita criolla del callejón! (*op. cit.*, pp. 114-115.)



Los hechos fuera de toda conjetura han sido recopilados y sistematizados ante todo por Ventura R. Lynch y Miguel A. Camino. En su *Cancionero bonaerense*, Lynch “estudia la milonga, la declara divulgadísima en los bailecitos de medio pelo del arrabal y en los *casinos* de la plaza del Once y de Constitución, la juzga inventada por los compadritos para hacer burla de los candomberos y hasta informa que los organitos la tocan” (*op. cit.*, p. 115). La procedencia del tango a la cual Borges otorga la mayor credibilidad es la expuesta por Camino y que coincide con sus propias versiones de *El tamaño de mi esperanza*. En su libro *Chaquiras*, Camino la formuló en un poema:

*Nació en los Corrales viejos  
allá por el año ochenta  
Hijo fue de una milonga  
y un “pesao” del arrabal.  
Lo apadrinó la corneta  
del mayoral del tranvía,  
y los duelos a cuchillo  
le enseñaron a bailar.  
Así en el ocho,  
y en la asentada,  
la media luna  
y el paso atrás,  
puso el reflejo  
de la embestida  
y las cuerpeadas  
del que la juega  
con su puñal. (op. cit., p. 116.)*

La procedencia versificada por Camino es original a más no poder. A la motivación erótica, o meretricia, que todos hemos reconocido en el tango, añade una motivación belicosa, de pelea feliz, de visteo. Ignoro si esa motivación es verídica: sé no más que se lleva maravillosamente bien con los tangos viejos, *hechos de puro descaro, de pura sinvergüencería, de pura*

*felicidad del valor*, como los describí en otras páginas, hace un año. (*op. cit.*, pp. 115-116.)

La no-sensualidad de la milonga había sido afirmada también por Vicente Rossi:

Entonces tuvo títulos, y ellos nos dan otra prueba de que no fue sensual: *Mate amargo*, *Cara pelada*, *La quebrada*, *La canaria*, *Kyrie Eleison*, *Pejerrey con papas*, *Señor comisario*, etc.; ni siquiera amorosos, porque en el Bajo brutal no se alojó el idilio. El orillero aprovechaba las situaciones de sensualizar con la suficiencia y despreocupación del que no necesita de ellas, por verdadero *sport* (*Cosas de negros-La Academia*). (*op. cit.*, p. 117.)

Los “literatos”, al ocuparse del tango, han contribuido a convertirlo en un género de “lujuria tristona”, de “atravesada y casi enconada sensualidad”. Pero también en ello es posible encontrar alternativas. Precisamente aquellas que armonizan con la posibilidad de crear felicidad y entenderla. Una vez más es Evaristo Carriego quien ha visto tal virtualidad:

La única vez que se acordó Evaristo Carriego del tango, fue para verle felicidad, para mostrarlo callejero y fiestero, como era hace veinte años:

*En la calle, la buena gente derrocha  
sus guarangos decires más lisonjeros,  
porque al compás de un tango, que es La Morocha,  
lucen ágiles cortes dos orilleros.* (*op. cit.*, p. 118.)

Borges va a proponer entonces una periodización que incorpore las buenas razones de Camino y las de los *literatos*:



Las dos versiones del tango, la solamente lujuriosa y la de travesura, podrían corresponder a dos épocas: la primera a este lamentable episodio actual de elegías amalevadas, de estudioso acento lunfardo, de bandoneones; la otra, a los buenos tiempos (malísimos) del corte, de las puñaladas electorales, de las esquinas belicosamente embanderadas de barras. (*op. cit.*, p. 118.)

Este proceso temporal supone un lugar. Camino pensó que el tango había nacido en "los Corrales viejos". Borges, criollista ilustrado, advierte la amenaza implícita, el peligro de que se asocie el tango al mundo gaucho, disociándolo del arrabal:

El visteo no fue jamás privativo de los Corrales, pues el cuchillo no era sólo herramienta de matarifes: era, en cualquier barrio, el arma del compadrito. Cada barrio padecía sus cuchilleros, siempre de facción en algún comité, en alguna trastienda. Los hubo de fama duradera, aunque angosta: El Petizo Flores en la Recoleta, El Turco en la Batería, El Noy en el Mercado de Abasto. Eran semidioses de chambergo alto: hombres de baquía puntual en menesteres de cuchillo y que solían desafiarse envidiosamente. De aquellos tiempos y señaladamente de los bailecitos y de las comparsas, serán esas milongas insolentadas en que el cantor alude a su patria chica para desafiar a los de otra:

*Yo soy del barrio del Alto,  
soy del barrio del Retiro,  
yo soy aquel que no miro  
con quien tengo que pelear  
y en trance de milonguear  
nadie se me puso a tiro.*

y:

*Hágase a un lado, se lo ruego,  
que soy de la Tierra "el fuego".  
(op. cit., pp. 119-120.)*

En la medida en que el tango, música originaria *porteña*, debe poder unir la multiplicidad de posibilidades de Buenos Aires, su centro está virtualmente en cada parte suya:

A mi ver [...] el tango puede haberse originado en cualquier lugar de la ciudad, lo mismo en las fiestas de la Recoleta [...] que en los *batuques* de la plaza del Once o de Constitución: en cualquier lugar menos en los Corrales. Mi argumento es fácil: el tango es manifiestamente urbano o suburbano, porteño, y los Corrales fueron siempre una intromisión de la pampa, una presencia verídica del gauchoismo o una coquetería compadrona de hacerse el gaucho, muy reverenciadora de lo pasado y muy ajena a toda invención.

El tango no es campero: es porteño. Su patria son las esquinas rosaditas de los suburbios, no el campo; su ambiente, el Bajo; su símbolo, el sauce llorón de las orillas, nunca el ombú. (op. cit., pp. 120-121.)

En el "Apunte férvido sobre las tres vidas de la milonga", Borges polemiza con Juan de Dios Filiberto. Al clasificar las *formas* de la milonga, Filiberto habría sólo intentado explicar el origen del tango y ello con intereses muy subjetivos:

Juan de Dios Filiberto —que es un par de patillas y un acordeón que andan entristeciendo el Riachuelo— ha formulado, como quien no quiere la cosa, una desunión tripartita de la milonga; léase del tango. En los fondos de la re-



vista *El Hogar* del quince de julio, le prescribe esta trinidad: A la milonga —nos dice Filiberto— yo la divido en tres grupos: 1.º, la milonga agreste, que es la de pulpería (la de Martín Fierro con el negro); 2.º, la milonga compadrona que es la entrerriana, peleadora y buscapleitos, y 3.º, la milonga porteña, que es la milonga mía, del dolor y del trabajo; la milonga de la necesidad, de la fatiga, del obrero que trabaja todo el día y que, de noche, le limpia la cara roñosa a las penas, cantándole a la novia todas las angustias de ese perro flaco que se llama Destino...<sup>65</sup>

La crítica de Borges a Filiberto es agresiva y radical; sin embargo, no estará fundada en un criterio discriminatorio en lo social, sino en las maneras de su formulación estética:

Paso sobre el estilo alegórico-basurero de la formulación, tan sintomático del ultraísmo abaratado de los repórters, y pienso en lo que en ella se dice. (*op. cit.*, p. 135.)

Es el contenido también lo que resulta imposible. De una “milonga agreste” sólo se puede hablar diferenciando mucho más de lo que hace Filiberto. También en su *Cancionero bonaerense*, Lynch “empieza por adjudicársela al gaucho, pero a los dos renglones escribe que sólo la practicaron el compadre de la capital y de la campaña y que no hay bailecito de medio pelo en que no figure y que la bailan en los casinos de los Mercados Once de Setiembre y Constitución”. (*ibid.*)

La segunda milonga, la que debe ser “peleadora y buscapleitos” y por eso entrerriana, es un sinsentido que Filiberto postula sólo para justificar su propia milonga:

Esa alma varona y sobrada de la milonga es la que está en los tangos antiguos —en *Rodrí-*

guez Peña, en *Don Juan*, en *El entrerriano*, en *El apache argentino*, en *Las siete palabras*, en *Pinta brava*, en *El caburé*— además en *La payanca* y en *Don Esteban*. ¿Dónde está lo entrerriano de esa alma? La respuesta es de ingrata facilidad: a esa alma la precisa entrerriana el definidor, para que la tercera milonga, la suya, la de ese perro flaco que le lava la cara a la novia que se llama Destino, sea la verdadera porteña. Y eso, ya sabemos que no lo es. Es una rezongona quejumbre itálica y no otra cosa. (*op. cit.*, p. 137.)

La crítica al romanticismo ya perfilada en *El tamaño de mi esperanza* se aplica aquí al modo expresivo del canto popular. La rezongona “quejumbre itálica” no se articula, directa y subjetivamente al menos, en la xenofobia del criollismo reaccionario. Lo que hace es más bien rechazar una manera de ver la vida (la de los italianos por ejemplo) que puede alienarse con la vida: el sentimentalismo melancolizante. La abstracción que éste supone, la comparación nihilista del presente con un todopoderoso pasado que siempre ha de ser “mejor”, es en sí una opción destructiva. Más destructiva que la violencia. El joven Borges no puede aceptar que el tango, música originaria del “lugar” sea convertida en un “tango sin salida”, en un laberinto de “bandoneón cobarde”. También aquí él quiere reafirmar el vínculo esencial entre la palabra (palabra cantada esta vez) y la felicidad como actitud esencial humana:

Alguna vez —si los primitivos tangos no engañan— una felicidad sopló sobre las tapias rosadas del arrabal y estuvo en el empaque dominiguero del compadrito y en la jarana de las chiruzas en el portón. ¿Qué valentías la gastaron, qué generosidades, qué fiestas? Lo cierto es que pasó y que el bandoneón cobarde y el tango sin salida están con nosotros. Hay que sobrellevarlos, pero que no les digan porteños. (*op. cit.*, p. 137.)



**“El truco”:<sup>66</sup> el juego que reemplaza el mundo por laberintos de cartón pintado**

El juego, por ser una de las muy pocas actividades humanas que suceden por el solo gusto de sí mismas, esto es, sin más fines que su feliz transcurrir simple, presenta una especial relación con lo abstracto, con lo des-mundanizado. Las estructuras que lo constituyen, las *reglas del juego* y los movimientos correspondientes, son un ensamble que se mueve por sí mismo, lejano a la vida corriente y sus actos siempre definidos por el fin, el *telos*, que persiguen. Al ser un *mundo cerrado* al mundo vital, el juego acontece como una cierta *superación* de éste y su encanto autónomo le otorga un cierto olor a divinidad. La abstracción en que se sumergen los niños al jugar, por ejemplo, tiene algo de creación de mundos, algo subjetivamente semejante a las experiencias que el joven Borges llamó “las grandes pasiones” y también, objetivamente, un parentesco con lo que en el Borges viejo va a significar la cábala. Aquí Borges va a reflexionar sobre el sentido de un juego eminentemente del *lugar*, un juego popular revelador del espíritu de los argentinos. La reflexión buscará así una nueva aproximación entre lo inmediato y singular de su entorno con lo más abstracto y universal, una otra y nueva forma de hacer metafísica con el arrabal:

Cuarenta naipes quieren desplazar la vida. En las manos cruje el mazo nuevo o se traba el viejo: morondangas de cartón que se animarán, un as de espadas que será omnipotente como don Juan Manuel, caballitos panzones de donde copió los suyos Velázquez. El tallador baraja esas pinturitas. La cosa es fácil de decir y aun de hacer, pero lo mágico y desaforado del juego —del hecho de jugar— despunta en la acción. 40 es el número de los naipes y 1 por 2 por 3 por 4... por 40, el de maneras en que pueden salir.

Es una cifra delicadamente puntual en su enormidad, con inmediato predecesor y único sucesor, pero no escrita nunca. Es una remota cifra de vértigo que parece disolver en su muchedumbre a los que barajan. Así, desde el principio, el central misterio del juego se ve adornado con un otro misterio, el que haya números.<sup>67</sup>

Nuevamente el *misterio*. El “central misterio” que es el juego, esto es, el que el ser humano invente y se decida a practicar una actividad absolutamente gratuita, se junta con el otro enigma que es la cifra de la cantidad, la medida en nuestra mente de lo que, de suyo, no es medida porque es cantidad. El número del mundo. Reunidas ambas son una combinación que convierte al mundo en misterio, cifras que —como misterio— remiten al mundo. Al poner las cosas en este horizonte, Borges introduce un cambio cualitativo en los sujetos y su lenguaje deviene cifra hablada, obligatoria, regla de juego:

Sobre la mesa, desmantelada para que resbalen las cartas, esperan los garbanzos en su montón, aritmetizados también. La trucada se arma; los jugadores, acriollados de golpe, se aligeran del yo habitual. Un yo distinto, un yo casi antepasado y vernáculo, enreda los proyectos del juego. El idioma es otro de golpe. Prohibiciones tiránicas, posibilidades astutas, gravitan sobre todo decir. Mencionar *flor* sin tener tres cartas de un palo, es hecho delictuoso y punible, pero si uno ya dijo *envido*, no importa. Mencionar uno de los lances del truco es empeñarse en él: obligación que sigue desdoblando en eufemismos a cada término. Quiebro vale por quiero, envite por envido, una *olorosa* o una *jardinera* por flor. Muy bien suele retumbar en boca de los que pierden este sentencia de caudillo de atrio: *A ley de juego, todo está dicho: falta envido y truco, y si hay flor*



*¡contraflor al resto!* El diálogo se entusiasma hasta el verso, más de una vez. El truco sabe recetas de aguante para los perdedores; versos para la exultación. (*op. cit.*, p. 30.)

El truco tiene el aspecto de un juego trascendente, pero al mismo tiempo Borges lo asocia al *lugar*:

El truco es memorioso como una fecha. Milongas de fogón y pulpería, jaranas de velorio, bravatas del roquismo y tejedorismo, zafaduras de las casa de Junín y de su madrastra del Temple, son del comercio humano por él. El truco es buen cantor, máxime cuando gana o finge ganar: canta en las puntas de las calles de nohecita, desde los bodegones con luz. (*op. cit.*, pp. 30-31.)

Pero este juego es algo más determinado que movimientos unidos por una norma. Realidad criolla, el truco es, ante todo, *mentira*. No la *mentira* de las significaciones absolutamente abiertas, el laberinto de la época tardía, sino acción en la que los significados son desdibujados. No se trata de significaciones que se pierden en el sinsentido, sino de actos en los que se busca engañar, gestos, palabras de entonación cambiante. Actos en que la picardía es la mayor cualidad:

La habitualidad del truco es mentir. La manera de su engaño no es la del poker: mera desanimación o desabrimiento de no fluctuar, y de poner a riesgo un alto de fichas cada tantas jugadas; es acción de voz mentirosa, de rostro que se juzga *semblanteado* y que se defiende, de tramposa y desatinada palabrería. Una potenciación del engaño ocurre en el truco: ese jugador rezongón que ha tirado sus cartas sobre la mesa, puede ser ocultador de un buen juego (astucia elemental) o tal vez nos está

mintiendo con la verdad para que descreamos de ella (astucia al cuadrado). Cómodo en el tiempo y conversador está el juego criollo, pero su cachaza es de picardía. Es una superposición de caretas, y su espíritu es el de los baratijeros Mosche y Daniel que en mitad de la gran llanura de Rusia se saludaron.

—¿Adónde vas, Daniel?— dijo el uno.

—A Sebastopol— dijo el otro.

Entonces, Mosche lo miró fijo y dictaminó:

—Mientes, Daniel. Me respondes que vas a Sebastopol para que yo piense que vas a Nijni-Nvgórod, pero lo cierto es que vas realmente a Sebastopol. ¡Mientes Daniel! (*op. cit.*, pp. 31-32.)

La mentira que constituye el truco no es espejismo de estructuras neutras, impersonales y transmundanas. Es actitud humana realizada en acto de vida, es llevar a engaño como un juego para encontrar felicidad, pero precisamente en este contexto es que Borges va a ver las limitaciones fundamentales del juego.

En *El tamaño de mi esperanza*, Borges había propuesto como problema fundamental el elevar a Buenos Aires, y todo lo que ese *lugar* supone y contiene a concepto literario. En ese proceso, la “metafísica del arrabal” era la obra específica de una literatura que estaba por hacerse. El mito gauchesco de Martín Fierro debía ser sucedido por el mito literario-metafísico de la ciudad. La descalificación que aquí hace Borges del truco debe ser entendida en este horizonte. A saber, no se trata de que cualquier forma popular encarne el concepto nuevo de la urbe. Es posible perfectamente que algunos de ellos, el lunfardo y el truco por ejemplo, padezcan de deficiencias fundamentales para expresar la verdadera “imagen” de la ciudad. En el caso de este juego de cartas la limitación es ser una suerte de “reducción trascendental”, una suspensión mágica del mundo real, un reemplazo de la realidad, hecho en pleno arrabal, pero no menos alienante por ello:



Considero los jugadores del truco. Están como escondidos en el ruido criollo del diálogo; quieren espantar a gritos la vida. Cuarenta naipes—amuletos de cartón pintado, mitología barata, exorcismos—les bastan para conjurar el vivir común. Juegan de espaldas a las transitadas horas del mundo. La pública y urgente realidad en que estamos todos, linda con su reunión y no pasa; el recinto de su mesa es otro país. Lo pueblan el envido y el quiero, la *olorosa* cruzada y la inesperabilidad de su don, el ávido folletín de cada partida, el 7 de oros tintineando esperanza y otras apasionadas bagatelas del repertorio. Los truqueros viven ese alucinado mundito. Lo fomentan con dicharachos criollos que no se apuran, lo cuidan como a un fuego. Es un mundo angosto, lo sé: fantasma de política de parroquia y de picardías, mundo inventado al fin por hechiceros de corralón y brujos de barrio, pero no por eso menos remplazador de este mundo real y menos inventivo y diabólico en su ambición. (*op. cit.*, pp. 32-33.)

El encantamiento que siente el joven Borges por esta cábala criolla reemplazadora de mundos tiene límites muy precisos. Lo mismo que hace del truco algo fascinante es causa también de su deficiencia, de las limitaciones de su interés objetivo: crear un mundo paralelo, significa en su caso renunciar al constante cambio, a la vida en un fresco recambio de posibilidades. Su constancia propia, las reglas de su juego, introducen también en él lo muerto. Las estructuras son letales cuando ellas no son manifestación y articulación de la vida, son palabras que no tienen acceso a la felicidad. La detención del tiempo, como en la Biblioteca de Babilonia, es una ficción que carece, en último término, de vivacidad literaria porque carece de veracidad. Su tiempo no es aprovechable. También aquí el joven Borges estaba no sólo mostrando los límites del mundo de los “truqueros”, sino que estaba adelantándose y oponiéndose

al viejo truquero que él mismo iba a devenir. Como al censurar la metáfora de los metaforistas, el repetirse en el lenguaje haciendo uso de lo ya establecido, de las significaciones “usuales”, el incorporar al lenguaje no lo eterno, sino lo detenido y muerto, aquí también Borges joven va a reprocharle al truco (y a todo lo que él supone) el no ser capaz de entrar al juego trascendental que *El tamaño de mi esperanza* llamó la correlación entre *la aventura y el orden*:

Pensar un argumento local como este del truco y no salirse de él o no ahondarlo —las dos figuras pueden simbolizar aquí un acto igual, tanta es su precisión— me parece una gravísima frustración. Yo deseo olvidar aquí un pensamiento sobre la pobreza del truco. Las diversas estadas de su polémica, sus vuelcos, sus corazonadas, sus cábulas, no pueden no volver. Tienen con las experiencias que repetirse. ¿Qué es el truco para un ejercitado en él, sino una costumbre? Mírese también a lo conmemorativo del juego, a su afición por fórmulas tradicionales. Todo jugador, en verdad, no hace ya más que reincidir en bazas remotas. Su juego es una repetición de juegos pasados, vale decir de ratos de vivires pasados. Generaciones ya invisibles de criollos están como enterradas vivas en él: son él, podemos afirmar sin metáfora. Se trasluce que el tiempo es una ficción, por ese pensar. Así, desde los laberintos de cartón pintado del truco, nos hemos acercado a la metafísica: única justificación y finalidad de todos los temas. (*op. cit.*, pp. 33-34.)

**“Sentirse en muerte”:<sup>68</sup>**

**la confluencia de la esperanza y Buenos Aires**

En el prólogo a *El idioma de los argentinos*, Borges entrega un dato enigmático. Dice que dos de las “direcciones car-



dinales" del libro, las mismas que incluyen múltiples artículos, "confluyen" en un breve relato. La segunda "dirección cardinal" es "un misterio y una esperanza, la eternidad". "La tercera es esta gustación, Buenos Aires. Las dos confluyen en la declaración intitulada *Sentirse en muerte*."<sup>69</sup> La relevancia significativa que adquiere ese texto con esta afirmación es enorme. Si confluencia significa punto de encuentro, término común que se proyecta en dos direcciones diferentes, aunque unidas en fundamento, entonces resultará que en esa "declaración" se oculta un enigma central del libro, el vértice en que se unen *la eternidad* y *el lugar* en que Borges la ve realizarse como imagen. Todos los conceptos que han ido surgiendo del análisis deben reunirse en torno a este relato y su significado. Es lo que Borges mismo estableció explícitamente como programa para facilitar la hermenéutica de su libro. Pero en torno a este texto hay algo que si bien no podía prever en 1928, sí había comenzado objetivamente a preparar: su metamorfosis posterior y definitiva. Ella se deja ver no sólo en el texto mismo de *Sentirse en muerte*, sino en el hecho de que haya sido incluido junto a otra breve prosa, *Hombres pelearon*, ambas bajo el también enigmático título "Dos esquinas". Todo este conjunto significativo es el que hay que analizar aquí, comenzando por la parte más decisiva.

*Sentirse en muerte* es punto de confluencia de la *eternidad* en tanto que síntesis de *misterio* y *esperanza*, por una parte, y el lugar de esa eternidad, Buenos Aires. La ciudad no es, por tanto, una instancia ideológica nacionalista, no es una suerte de propaganda filosófico-ultranacionalista según la cual quien busque *la eternidad* tiene que proceder de Buenos Aires o, por lo menos, peregrinar allí. El joven Borges es la antípoda del pangermanismo heideggeriano. Buenos Aires es para él el lugar en el que Jorge Luis Borges, por ser el que tiene más a mano, puede buscar y encontrar la expresividad del mundo en tanto que tal. Es allí en donde una imagen deviene posible para él y para quienes allí escriben. "Buenos Aires" debe quedar constituido en el acto de la escritura y sus lecturas y por quienes la habitan constituyéndola en expresividad. Esta apelación a hacerse cargo del propio entorno al mayor nivel de

abstracción y universalidad no excluye, sino que supone encontrar ese *lugar* más allá de su transcurso temporal empírico y sus *datos*. La imagen de Buenos Aires debe ser encontrada en un ensamble de imágenes, en una experiencia inicial y primaria. Un género arquetípico de esta imagen lo llama Borges, una “declaración”. El estatuto hermenéutico, su carácter específico, es caracterizado así:

Deseo registrar aquí una experiencia que tuve hace unas noches: fruslería demasiado evanescente y estática para que la llame aventura; demasiado irrazonable y sentimental para pensamiento. Se trata de una escena y de su palabra: palabra ya predicha por mí, pero no vivida hasta entonces con entera dedicación de mi yo. Paso a historiarla, con los accidentes de tiempo y de lugar que la declararon.<sup>70</sup>

El relato tiene varias partes y la secuencia suya es de mucha importancia. La primera es la situación en que se va a dar el enfrentamiento entre conciencia (Borges) y la realidad (un barrio del arrabal):

Lo rememoro así. La tarde que prefiguró a esa noche, estuve en Barracas; localidad no visitada por mi costumbre, y cuya distancia de las que después recorrí, ya me desfamiliarizó esa jornada. Su noche no tenía destino alguno; como era serena, salí a caminar y recordar después de comer. No quise determinarle rumbo a esa caminata; procuré una máxima latitud de probabilidades para no cansar la expectativa con la obligatoria antevisión de una sola de ellas. Realicé en la mala medida de lo posible, eso que llaman caminar al azar; acepté, sin otro consciente prejuicio que el de soslayar las avenidas o calles anchas, las más oscuras intimaciones de la casualidad. Con todo, una suerte de gravitación familiar me alejó hacia unos barrios, de cuyo nombre quiero siempre



acordarme y que dictan reverencia a mi pecho. No quiero significar así el barrio mío, el preciso ámbito de la infancia, sino sus todavía misteriosas inmediateces: confín que he poseído entero en palabras y poco en realidad, vecino y mitológico a un tiempo. El revés de lo conocido, su espalda, casi tan efectivamente ignoradas como el soterrado cimiento de nuestra casa o nuestro invisible esqueleto. (*op. cit.*, pp. 147-148.)

El situar la experiencia es de importancia. Ante todo porque ella se va a dar en una pura y gratuita casualidad. No es el resultado de una investigación sistemática que se orienta por intuiciones o hipótesis. Es un encuentro al que *no* precedió una búsqueda. Por eso mismo es que se da como una de tantas experiencias absolutamente cotidianas y en relación a los lugares más conocidos. Ésa es la razón por la cual el resultado de la experiencia va a ser plenamente integrable al ensamble de la vida cotidiana. Ello no obstante, es la parte desconocida, enigmática, de lo trivial, lo que hará transparente lo cotidiano. Buenos Aires encuentra su *secreto* en una forma *sui generis* de transparencia. Lo que define ese *secreto* es un elemento integrante de la vida real misma (el cimiento nunca visto de la casa, el esqueleto nunca considerado de nuestro cuerpo) y nunca un *misterio* trascendente y en sí mismo incognoscible. El encanto del *misterio* que aquí va a descubrirse es ser lo hasta ahora nunca tematizado, lo que es “misteriosa inmediatecación” de lo absolutamente familiar. Éste es el sentido pleno de lo que *El tamaño de mi esperanza* había postulado como programa: la metafísica, pero aquella de lo que me es inmediato, “la espalda de lo conocido”. De ahí, por tanto, lo que obligaba al joven Borges a ver en la veracidad la primera condición de la ficcionalización literaria y filosófica (mito).

La visión es la siguiente:

La marcha me dejó en una esquina. Aspiré anoche, en asueto serenísimo de pensar. La visión,

nada complicada por cierto, parecía simplificada por mi cansancio. La irrealizaba su misma tipicidad. La calle era de casas bajas, y aunque su primera significación fuera de pobreza, la segunda era ciertamente de dicha. Era de lo más pobre y de lo más lindo. Ninguna casa se animaba a la calle; la higuera oscurecía sobre la ochava; los portoncitos —más altos que las líneas estiradas de las paredes— parecían obrados en la misma substancia infinita de la noche. La vereda era escarpada sobre la calle; la calle era de barro elemental, barro de América no conquistado aún. Al fondo, el callejón, ya pampeano, se desmoronaba hacia el Maldonado. Sobre la tierra turbia y caótica, una tapia rosada parecía no hospedar luz de luna, sino efundir luz íntima. No habrá manera de nombrar la ternura mejor de ese rosado. (*op. cit.*, pp. 148-149.)

¿Qué tiene esta experiencia de *visión*? Ella es visión porque es un acto en el que se *ve* lo que se mira sin advertir. Borges narra aquí un conjunto objetivo que al parecer no tiene absolutamente nada de especial. Y todo el interés se desplaza así a asombrarse del hecho que las más de las veces vivimos en una suerte de *ausencia* constante respecto a lo que es plenamente habitual. No es frecuente *escuchar música* cuando la oímos. Las más de las veces lo hacemos pensando también y simultáneamente *en otra cosa* a la que la música, de manera casi incidental remite. No es frecuente que en medio de una vida entendida (o subentendida) como atareamiento permanente, logremos advertir la presencia plenamente perfilada de los momentos y factores que la componen. La existencia de un todo difuso de acciones e interacciones nos impide ver la singularidad de cada una de las partes, la frescura de su *presencia* en el presente. La singularidad y carácter único de las cosas (entre las que está el propio yo y sus acciones) se esfuma en un ensamble indeterminado, en un permanente huir de la realidad. Esa realidad absolutamente familiar experimentada en su mismidad, sacada del torrente de vi-



vencias difusas y funcionalmente alienadas, se hace *mágica* precisamente en tanto que ella, y no porque es pensada desde un horizonte absoluto. Lo que existe, si es advertido con esta maravillada atención, con esta admiración infantil de constatar que algo *es* y es así, aparece en la experiencia “única” de lo “más común y corriente”. Lo sorprendente no viene de afuera, sino que es la “espalda” de lo trivial, las callejuelas anejas a su presencia simple. Por eso es que Borges puede decir que es su “misma tipicidad” lo que “irrealiza” la visión. Al devenir *tipo* continuando en su propia singularidad, el objeto deviene la singularidad del tipo, es decir, *algo que no existe*, pero que sí es. Al “reparar” en su ciudad, en el arrabal de su ciudad, en el lugar en el que y desde el que él mismo vive y escribe, Borges está descubriendo “lo de Buenos Aires” que hay en Buenos Aires, la imagen convertida en expresión veraz. En esa imagen, para la cual Borges no emplea ninguna metáfora, conviven dos cualidades definidoras: la pobreza y la dicha, la felicidad. Lo que ve como bonaerense en Buenos Aires no es, por tanto, algo que convertiría a la ciudad en una instancia ontológica o histórica paradigmática o “superior”, agresivamente *distinta* a todo lo que los demás hombres han inventado. Por el contrario, la simbiosis de “pobreza” y “dicha” sólo es encontrable mediante la antípoda de la arrogancia nacionalista: la sencillez. Es en ella que se va a encontrar el enigma del tiempo:

Me quedé mirando esa sencillez. Pensé, con seguridad en voz alta: Esto es lo mismo de hace veinte años... Conjeturé esa fecha: época reciente en otros países, pero ya remota en este cambiadizo lado del mundo. Tal vez cantaba un pájaro y sentí por él un cariño chico, de tamaño de pájaro; pero lo más seguro es que en ese ya vertiginoso silencio no hubo más ruido que el también intemporal de los grillos. El fácil pensamiento *Estoy en mil novecientos y tantos* dejó de ser unas cuantas aproximativas palabras y se profundizó a realidad. Me sentí muerto, me sentí percibidor abstracto del

mundo: indefinido temor imbuido de ciencia que es la mejor claridad de la metafísica. No creí, no, haber remontado las presuntivas aguas del Tiempo; más bien me sospeché poseedor del sentido reticente o ausente de la inconcebible palabra *eternidad*. Sólo después alcancé a definir esa imaginación. (*op. cit.*, pp. 149-150.)

La representación de la imagen, al tratarse de la imagen en la plena virtualidad de su expresividad, presencia pura, aleja la conciencia del tiempo, pero de un modo *sui generis*. Usando la terminología de la temporalidad usual, diríase que la "presencia" ha devenido "puro presente". Es presente del tiempo que *en sí* tiene también pasado y futuro, un presente dado en el tiempo, pero de un tiempo que por la atención exclusiva al objeto parece haberse detenido. El pasar a ser algo pretérito es un debilitamiento del presente y el ser futuro es una también pálida proyección del presente. La fijación total al presente, incluso durante un tiempo más o menos prolongado, es un estado extático en que ambas formas del presente empalidecido desaparecen. Observador "abstracto del mundo" significa entonces sacar del mundo una parte suya para vivirla plenamente en sí misma y fuera de aquel tipo de contexto en que ella se disuelve. La fórmula de Kierkegaard, *cogito ergo non sum*, alcanza aquí una curiosa posibilidad de aplicación. La pureza, la sencillez absoluta del objeto o la circunstancia, es constituida en una suerte de intemporalidad, pero *en el tiempo* y como parte fundamental, incluso, de la vida. La suspensión del tiempo se vuelve una "eternidad" arquetípica que, por ser trivial, no es nunca la del Platonismo y su *eidos*. No es tampoco la relación terrorista del *memento mori* del cristianismo fundamentalista o sus versiones existencialistas. El que Borges use aquí el término *muerte*, pese a que en todos los otros contextos lo hace peyorativamente, muestra ciertamente su dependencia terminológica respecto a su formación ideológica. Y muestra también la otra alternativa que va a poner en práctica en su época posterior. La suspensión del tiempo se articula así en dos variantes antagónicas: tan



opuestas como los dos Borges que hubo. La una puede ser la paralización de la vida, la incorporación de lo muerto a ella en el formalismo de los significados vacíos. La otra puede ser la vivencia absolutamente plena de la vida, la superación de lo "serial" en el goce de lo único. La *superación* del tiempo como inmortalización puede significar entonces la *superación* de la *linearidad* del tiempo, de la disolución del presente en lo difuso del pasado y del futuro, de la alienación de nuestro vivir, la entrega del verdadero tiempo al tiempo sólo constituido en la memoria (pasado) o en la imaginación (el futuro). Pero puede también ocurrir algo diferente con esa suspensión del tiempo: cuando *se lo supone como linearidad*, la eliminación del pasado y futuro puede producir una experiencia de lo presente como algo absolutamente vacío, superación como interrupción de la vida, regreso a una conciencia vacía y a una universalidad que es aplicable a todo sólo por ser negativamente abstención, desligamiento de circunstancias, lugar y tiempo, disolución de la subjetividad.

Sólo "después", dice Borges, pudo comprender el sentido de esa "imaginación":

La escribo, ahora, así: Esa pura representación de hechos homogéneos —noche en serenidad, parecita límpida, olor provinciano de la madereserva, barro fundamental— no es meramente idéntica a la que hubo en esa esquina hace tantos años; es, sin parecidos ni repeticiones, la misma. El tiempo, si podemos incluir francamente esa identidad, es una delusión: la indisolubilidad de un momento de su aparente ayer y otro de su aparente hoy, basta para desordenarlo. (*op. cit.*, p. 150.)

A la representación que se suele expresar en juicios como: "yo estuve aquí una vez", "yo ya hice esto mismo, antes, una vez" y que reenvían a desfases de la memoria causados por formas difusas de la asociación mental, Borges opone otra variante. Una suspensión de la serie temporal en el presente puro, una "intemporalidad" que se va

dando *en* el transcurso de los momentos presentes *cada vez vividos como tales*.

Así se puede entender en último término lo que el joven Borges ha estado entendiendo al hablar de *imagen*: la concentración o reunión representativa de todos los elementos que componen un todo vivenciable y ello en la disposición única que caracteriza a ese orden. Esa concentración de significados suspende abruptamente la serie de los momentos temporales, porque en el tiempo ella da cuenta *de una vez* lo que, de a poco, da a saber la serie. Es una *atención* privilegiada: al ver en plenitud el presente, no necesitamos repeticiones. Lo que es, aparece en su identidad irrebasable. Lo serial del tiempo desaparece *sensitivamente* en la experiencia irrepetible. Ella no es repetible *porque es plena* y cada vez que ella vuelve a la conciencia vuelve *como la misma*. La *eternidad* no es entonces la eliminación del tiempo vivido, sino tiempo no serial que se experimenta en la imagen:

Es evidente que el número de tales momentos humanos no es infinito. Los elementos —los de sufrimiento físico y goce físico, los de acercamiento del sueño, los de la audición de una sola música, los de mucha intensidad o mucho desgano— son más impersonales aún. Derivo de antemano esta conclusión: la vida es demasiado pobre para no ser también inmortal. Pero ni siquiera tenemos la seguridad de nuestra pobreza, puesto que el tiempo, fácilmente refutable en lo sensitivo, no lo es también en lo intelectual, de cuya esencia parece inseparable el concepto de sucesión. Quede, pues en anécdota emocional la vislumbrada idea y en la confesa irresolución de esta hoja el momento verdadero de éxtasis y la insinuación posible de eternidad de que esa noche no me fue avara. (*op. cit.*, pp. 150-151.)

La experiencia en la cual se da el acceso a la realidad como tal y en su forma más acabada, como presente puro, esto



es, como presencia pura, supone un “empobrecimiento” máximo. El empobrecimiento que saca al tiempo de su carácter de sucesión compleja es el que lleva a la *eternidad*. En 1928 se trata de una experiencia *sensible*, esto es, transparencia de la vida vivida, trivial, y nunca *intelectual* y vacía como más tarde. Es precisamente la maraña de estructuras (la riqueza) lo que debe ser reducido para dar acceso a la experiencia pura y simple. El descubrimiento es entonces algo análogo a la reproducción pura de la música: lo que se escucha allí no es una música *nueva*, sino lo que quede una vez eliminados los ruidos. El acto cognitivo queda así convertido en *anécdota*; precisamente el género que Borges admiraba en Alfonso Reyes como “la realidad de cualquier poesía”. No es una intuición irracional, mística, sino transparencia de lo evidente. “Anécdota emocional” es esta primera forma de experiencia. El material experimental que Borges describió en su obra temprana y que nunca afrontó con consecuencia.

Con todo lo genial de este proyecto trunco, él, tampoco en 1928, carecía de fisuras.

### **“Hombres pelearon”<sup>71</sup> como preanuncio de la estética de la agresión**

Borges incluyó este relato en el conjunto que llamó “Dos esquinas”, junto a “Sentirse en muerte”. Su importancia decisiva para entender el sentido general de *El idioma de los argentinos*, por estar incluido en el texto anterior, resulta obvia y exige resolver el enigma de tal emparejamiento. Ello es muy importante porque “Hombres pelearon” es una abierta y deslumbrada apología de la violencia pura, de la agresión en su forma más ejemplar y gratuita. La convivencia de ambos textos debería significar en general que la estructura de la realidad y el estatuto de la *vida*, tal como él encuentra su forma definitiva en *El idioma de los argentinos*, luego de haber sido perfilado en *El tamaño de mi esperanza*, carecería de las defensas conceptuales necesarias para excluir de su horizonte una

apología de la violencia. Pese a todos los elementos profundos humanistas que caracterizan esta fase de textos después proscritos, el joven Borges habría llegado a estructurar una conceptualidad en la cual, estética de la agresión y violencia gratuita, encuentran un lugar.

La violencia aparece como tal en "Hombres pelearon", afirma un proyecto general de la vida y el relato de la agresión se inscribe en el contexto de una filosofía vitalista de asumir y gozar la vida en todas sus formas de expresión. Un modelo análogo, pero diverso en lo esencial, aparece en el artículo dedicado a Almafuerte. Diverso precisamente porque allí se habló de una agresividad que se quería como una estrategia para salvar la vida. "Hombres pelearon" va a ser concebido como la descripción de uno de los orígenes y vidas de la milonga, "la milonga feliz de atropellar", y Borges al presentarlo quiere dar cuenta del fenómeno, encontrarle una imagen y articularlo en expresión. Al hacerlo no destruye la identidad general de su concepción humanista de la época, pero sí nos deja ver que ella carece del instrumental para fundar una ética. La convivencia de los dos textos en "Dos esquinas" pone de manifiesto que la experiencia extática como intuición de la imagen de la realidad *no exige* la agresión, pero también que en su generalidad, *no puede excluirla por principio*. Ambas, como experiencia extática del lugar y como intuición paradigmática del acto de lucha, dan cuenta del espacio de "Dos esquinas". El Borges posterior, el esteta de la agresión, puede encontrar aquí un momento, aún no sistematizado, que prepara la mutación ulterior. Lo formal de su vitalismo va a ser reemplazado por el formalismo absolutamente vacío del laberinto de espejismos cuya única esperanza es el que la vida se acabe y cuyo principio ordenador es el minotauro. La violencia, la agresividad (la de los compadrones, pero también la de los dictadores más sangrientos) pudo continuar su expansión sin resistencias y ocupar un lugar hegemónico en el todo ideológico y conceptual.

El relato tendrá una introducción histórica:

Ésta no es la relación de cómo se enfrentaron  
coraje en menesteres de cuchillo el Norte y el



Sur. Hablo de cuando el arrabal, rosado de tapias, era también relampagueado de acero; de cuando las provocativas milongas levantaban en la punta el nombre de un barrio; de cuando las patrias chicas eran fervor. Hablo del noventa y seis o noventa y siete y el tiempo es caminata dura de desandar.

Nadie dijo arrabal en esos antaños. La zona circular de pobreza que no era el *centro*, era *las orillas*: palabra de orientación más despreciativa que topográfica.<sup>72</sup>

El antecedente psicológico inmediato es una subjetividad en plena expansión de agresividad, violencia pura y gratuita:

De las orillas, pues, y aun de las orillas del Sur fue El Chileno: peleador famoso de los Corrales, señor de la insolencia y del corte, guapo que detrás de una zafaduría para todos entraba en los bodegones y en los batuques; gloria de matarifes en fin. Le noticiaron que en Palermo había un *hombre*, uno que le decían El Mentao, y decidió buscarlo y pelearlo. Malevos de la Doce de Fierro fueron con él. (*op. cit.*, p. 152.)

La llegada a “la otra esquina” es el preámbulo de este otro encuentro místico. La caminata de El Chileno es perfectamente análoga a la del joven Borges en los arrabales silenciosos en que encontró un nuevo sentido a la *eternidad*:

Salió de la otra punta de una noche húmeda. Atravesó la vía en Centro América y entró en un país de calles sin luz. Agarró la vereda; vió luna infame que atorraba en un hueco, vio casas de decente dormir. Fue por cuadras de cuadras. Ladridos tirantes se le abalanzaron para detenerlo desde unas quintas. Dobló hacia el norte. Silbidos ralos y sin cara rondaron

los tapiales negros; siguió. Pisó ladrillo y barro, orilló la Penitenciaría de muros tristes. Cien hamacados pasos más y arribó a una esquina embanderada de taitas y con su mucha luz de almacén, como si empezara a incendiarse por una punta. Era la de Cabello y Coronel Díaz: una parecita, el fracaso criollo de un sauce, el viento que mandaba en el callejón. (*op. cit.*, pp. 152-153.)

El encuentro entre los dos machos deja entrever la ética del matonaje, las reglas de juego en la agresión, de nuevo el silencio que entorna al éxtasis de experiencia absoluta, la naturaleza solemne y por último, un antagónico concepto de la muerte. Mientras "Sentirse en muerte" entiende la muerte como acceso a la *eternidad*, esto es, como máxima expresión de vida, los puñales de "Hombres pelearon" no son otra cosa que expresión de aniquilación de la vida, instrumentos de exterminio:

Entró duro al boliche. Encaró la barra nortera sin insolencia: a ellos no iba destinada su hazaña. Iba para Pedro el Mentao, tipo fuerte, en cuyo pecho se enanchaba la hombría y que orejeaba, entonces, los tres apretados naipes del truco. Con humildad de forastero y mucho *señor*, El Chileno le preguntó por uno medio flojo y flojo del todo que la tallaba ¡vaya usté a saber con quiénes! de guapo y que le decían El Mentao. El otro se paró y le dijo en seguida: Si quiere lo vamos a buscar a la calle. Salieron con soberbia, sabiendo que eran cosa de ver.

El duro malevaje los vio pelear. (Había una cortesía peligrosa entre los palermeros y los del Sur, un silencio en el que acechaban injurias.)

Las estrellas iban por derroteros eternos y una luna pobre y rendida tironeaba del cielo. Abajo, los cuchillos buscaron sendas de muerte. Un salto y la cara del Chileno fue disparada por un hachazo y otro le empujó la



muerte en el pecho. Sobre la tierra con blandura de cielo del callejón, se fue desangrando. (*op. cit.*, pp. 153-154.)

La muerte arbitraria está en plena armonía con el entorno humano que la rodea. Seres humanos incapaces de compartir el destino destruido, o si se quiere, provistos de una ética que valora la brutalidad, sin ensalzarla todavía:

Murió sin lástimas. No sirve sino pa' juntar moscas, dijo uno que, al final, lo palpó. Murió de pura patria; las guitarras varonas del bajo se alborozaron. (*op. cit.*, p. 154.)

Poco más tarde, ya en 1930, al relatar un entrevero en que el final es de descuartizamiento, profesará él también la convicción de que un tal tipo de lucha y una tal "fe viril no es vanidad, sino la conciencia de que en cualquier hombre está Dios [...] La dura y ciega religión del coraje, de estar listo a matar y a morir" ("La historia del tango" en: "Evaristo Carriego". *Obras completas*, tomo 1, p. 168, Buenos Aires, 1989.)

Hacia 1928, en *El idioma de los argentinos*, todavía en inconsecuencia con su humanismo verdadero, su recurso a la teología va a ser mucho más prudente:

Así fue el entrevero de un cuchillo del Norte y otro del Sur. Dios sabrá su justificación: cuando el Juicio retumbe en las trompetas, oiremos de él. (*op. cit.*, p. 154.)

### **"El idioma de los argentinos"<sup>73</sup> y el recuerdo que viene del porvenir**

Este artículo es el texto de un discurso-conferencia leído por Borges en el Instituto Popular de Conferencias en

1927. Su contenido corresponde en general a las tesis sobre “el idioma argentino” y las posibilidades de readaptación del castellano que expusiera en 1926 en *El tamaño de mi esperanza*: el arrabalero no es el idioma de los argentinos porque no es un idioma. Carece de la fuerza creativa y significativa por ser una pura jerga de delincuentes. Tampoco el castellano, en el sentido que los hispanizantes lo tienen por una lengua perfecta y acabada y de imposible mejoramiento, es lo que los argentinos pueden tener por su idioma. Lo más esencial a todo lenguaje es su ilimitada capacidad de recreación y eso es lo que ha acontecido con el castellano en la Argentina y lo que debe definir el desarrollo de ambos idiomas. De este proceso, que en el fondo corresponde a un desarrollo espiritual e histórico, depende la existencia histórica y cultural.<sup>74</sup>

En *El idioma de los argentinos*, Borges vuelve a afirmar estas ideas, una por una, con nueva consecuencia.

Primero su rechazo del arrabalero. La caracterización del arrabal muestra la insuficiencia del lugar como instancia para fundar un idioma:

El arrabalero, si su nombre no está mintiendo, es dialecto de los arrabales u orillas; es la conversación usual de Liniers, de Saavedra, de San Cristóbal Sur. Esa conjetura es errónea: no hay quien no sienta que nuestra palabra *arrabal* es de carácter más económico que geográfico. Arrabal es todo conventillo del Centro. Arrabal es la esquina última de Uruburu, con el paredón final de la Recoleta y los compadritos amargos en un portón y ese desvalido almacén y la blanqueada hilera de casas bajas, en calmosa esperanza, ignoro si de la revolución social o de un organito. Arrabal son esos huecos barrios vacíos en que suele desordenarse Buenos Aires por el oeste y donde la bandera colorada de los remates —la de nuestra epopeya civil del horno de ladrillos y de las mensualidades y de las coimas— va descubriendo América. Arrabal es el rencor obrero en Parque Patricios y el razonamiento de ese



rencor en diarios impúdicos. Arrabal es el bien plantado corralón, duro para morir, que persiste por Entre Ríos o por Las Heras y la casita que no se anima a la calle y y detrás de un portón de madera oscuro nos resplandece, orillada de un corredor y un patio con plantas. [...] Arrabal es demasiados contrastes para que su voz no cambie nunca. No hay un dialecto general de nuestras clases pobres: el arrabalero no lo es. El criollo no lo usa, la mujer lo habla sin ninguna frecuencia, el propio compadrito lo exhibe con evidencia y descarada farolería, para gallear.<sup>75</sup>

Los escritores clásicos del suburbio, José Sixto Álvarez y Evaristo Carriego, eludieron literariamente el lunfardo, pese a que lo conocían bien (*op. cit.*, pp. 167-168).<sup>76</sup> El mismo pueblo de Buenos Aires, “nada sospechoso, como es, de remilgos de casticismo”, nunca versificó la jerga del arrabal:

Las milongas, que fueron la sobradora y díscola voz de los compadritos, nunca la frecuentaron. Eso es natural, puesto que una cosa fueron los compadres de barrio, y el cuarteador, obrero o carnicero que apuntalaba esquinas por esas calles de Balvanera o por Monserrat y otra los forajidos que matreraban por el bajo de Palermo o hacia la Quema. Los primeros tangos, los antiguos tangos dichosos, nunca sobrellevaron letra lunfarda: afectación que la novelera tilinguería actual hace obligatoria y que los llena de secreto y de falso énfasis. (*op. cit.*, pp. 167-168.)

El casticismo no es menos arbitrario. El volumen de voces que acumula el léxico de la Academia no es en absoluto un criterio de perfección del idioma, ante todo porque la masa de términos expresa más bien una enorme cantidad de lengua muerta:

La sinonimia perfecta es lo que ellos quieren, el sermón hispánico. El máximo desfile verbal, aunque de fantasmas o de ausentes o de difuntos. La falta de expresión nada importa; lo que importa son los arreos, galas y riquezas del español, por otro nombre el fraude. La sueñera mental y la concepción acústica del estilo son las que fomentan sinónimos: palabras que sin la incomodidad de cambiar de idea, cambian de ruido. La Academia los apadrina con entusiasmo. Traslado aquí la recomendación que les da: La abundancia y variedad de palabras (dice) fue tan estimada en nuestros siglos de oro, que los preceptistas no se cansaban de recomendarla. (*op. cit.*, p. 172.)

Afirmar “la plenitud del habla española”, es “ilógico e in-moral”:

Es ilógico, puesto que la perfección de un idioma postularía un gran pensamiento o un gran sentir, vale decir una gran literatura poética o filosófica, favores que no se domiciliaron nunca en España; es inmoral en cuanto abandona al ayer, la más íntima posesión de todos nosotros: el porvenir, el gran pasado mañana argentino. (*op. cit.*, pp. 173-174.)

La literatura española no vale tanto por su conjunto, sino más bien porque

algún ejemplo de genialidad española vale por literaturas enteras: don Francisco de Quevedo, Miguel de Cervantes. ¿Quién más? Dicen que don Luis de Góngora, dicen que Gracián, dicen que el Arcipreste. No los escondo, pero tampoco quiero acortarle la voz a la observación de que el común de la literatura española



fue siempre fastidioso. Su cotidianería, su término medio, su gente, siempre vivió de las desencasadas artes del plagio. El que no es genio, es nadie; el único recurso español es genialidad. (*op. cit.*, p. 174.)

En el texto central de *El idioma de los argentinos*, "Sentirse en muerte", Borges estableció como carácter esencial de la experiencia del mundo la visión de lo que se está mirando sin ver. La conciencia inmediata y completa, la percepción presente del presente y el aquí. En plena consecuencia, en su conferencia sobre el idioma, Borges quiere recurrir a la lengua en tanto que realidad dada inmediatamente. Ni el metaforizado lunfardo determinado desde el uso delincuencial, ni un castellano que sólo sirve para hablar en Castilla, pueden ser paradigma de los argentinos. La base del lenguaje que expresa a los argentinos, el que los dice, debe ser el idioma de la vida cotidiana, el que habla en inmediatez:

Equidistante de sus copias, el no escrito idioma argentino sigue *diciéndonos*, el de nuestra pasión, el de nuestra casa, el de la confianza, el de la conversada amistad. (*op. cit.*, p. 176.)

Este criollismo no es nacionalista, es un ocuparse conscientemente de lo dado no abstracto para alcanzar *allí* lo universal. Es un intento de hablar *a sabiendas*, sin lexicología plagiada, esfuerzo por elaborar creadoramente el mundo que es dado en lo inmediato:

Mejor lo hicieron nuestros mayores. El tono de su escritura fue el de su voz; su boca no fue la contradicción de su mano. Fueron argentinos con dignidad: su decirse criollos no fue una arrogancia orillera ni un malhumor. Escribieron el dialecto usual de sus días: ni recaer en españoles ni degenerar en malevos fue su apetencia. Pienso en Esteban Echeverría, en Domingo Faustino Sarmiento, en Vicente Fi-

del López, en Lucio V. Mansilla, en Eduardo Wilde. Dijeron bien en argentino: cosa en desuso. No precisaron disfrazarse de otros ni dragonear de recién venidos, para escribir. Hoy, esa naturaleza se gastó. Dos deliberaciones opuestas, la pseudo plebeya y la pseudo hispánica, dirigen las escrituras de ahora. El que no se aguarangua para escribir y se hace el peón de estancia o el matrero o el valentón, trata de españolarse o asume un español gaseoso, abstraído, internacional, sin posibilidad de patria ninguna. (*op. cit.*, pp. 176-177.)

La actividad por crear una nación no es, por lo mismo, un afán de prioridades, de buscarse como *raza* o *espíritu* superior, es querer darle carácter y expresión propia a la vida y al lugar que nos han sido dados mediante las imágenes que mueven el idioma. Esa actividad es, a la par que un riesgo, también una vocación, es *soñar* con que se tiene algo que hacer en esta vida y para ella:

Ser argentino en los días peleados de nuestro origen no fue seguramente una felicidad: fue una misión. Fue una necesidad de hacer patria, fue un riesgo hermoso, que comportaba, por ser riesgo, un orgullo. Ahora es ocupación descansadísima la de argentino. Nadie trasueña que tengamos algo que hacer. Pasar desapercibidos, hacernos perdonar esa guaranga del tango, descreer de todos los fervores a lo francés y no entusiasmarse, es opinión de muchos. Hacerse el mazorquero o el quichua, es carnaval de otros. Pero la argentinidad debería ser mucho más que una supresión o que un espectáculo. Debería ser una vocación. (*op. cit.*, pp. 177-178.)

La diferencia específica del idioma argentino con el castellano había sido mostrada vastamente en *El tamaño de mi*



*esperanza*. Particularmente en sus decisivas observaciones sobre el humor.<sup>77</sup> *El idioma de los argentinos* introduce un horizonte comprensivo adicional. La diferencia en la cual debe inscribirse el humor es lo que Borges llama metafóricamente la *temperatura* de las palabras a diferencia del puro significado:

Muchos, con intención de desconfianza, interrogarán: ¿Qué zanja insuperable hay entre el español de los españoles y el de nuestra conversación argentina? Yo les respondo que ninguna, venturosamente para la entendibilidad general de nuestro decir. Un matiz de diferenciación sí lo hay: matiz que es lo bastante discreto para no entorpecer la circulación total del idioma y lo bastante nítido para que en él oigamos la patria. No pienso aquí en los algunos miles de palabras privativas que intercalamos y que los peninsulares no entienden. Pienso en el ambiente distinto de nuestra voz, en la valoración irónica o cariñosa que damos a determinadas palabras, en su temperatura no igual. No hemos variado ni el sentido intrínseco de las palabras, pero sí su connotación.

Esa divergencia, nula en la prosa argumentativa o en la didáctica, es grande en lo que mira a las emociones. Nuestra discusión será hispana, pero nuestro verso, nuestro humorismo, ya son de aquí. Lo emotivo —desolador o alegrador— es asunto de ellas y lo rige la atmósfera de las palabras, no su significado.<sup>78</sup>

Con ello, el joven Borges estaba abriendo un nuevo y original horizonte conceptual para entender la realidad propia, sin abandonar la pretensión naturalmente universal del pensamiento. La distinción entre “significativo” y “atmósfera” (una distinción que en modo alguno equivale a la dada entre significación y sentido) le va a permitir así articular su programa teórico con la felicidad como concepto vértice. Es precisamente la relación con la felicidad,

la de ser palabra que exprese la felicidad por el hecho de vivir y ello desde la determinación abierta y plural del ser argentino, eso es lo que, a diferencia de lo español, ha de definir el idioma de los argentinos. Es el lenguaje con el que habla la esperanza de hacer un mundo, hacer del mundo dado algo con carácter propio y renovado. Algo interesante. Esta expresión, en la que los argentinos y su literatura han de hablar y han de llegar a hacer literatura, es la cifra que tiene el tamaño de la esperanza, el recuerdo que viene del porvenir:

Quisiéramos que el idioma hispano, que fue de incredulidad serena en Cervantes y de chacota dura en Quevedo y de apetencia de felicidad —no de felicidad— en Fray Luis y de nihilismo y prédica siempre, fuera de beneplácito y de pasión de estas repúblicas. Que alguien se afirme venturoso en lengua española, que el pavor metafísico de gran estilo se piense en español, tiene su algo y también su mucho de atrevimiento. Siempre metieron muerte en ese lenguaje, siempre desengaños, consejos, remordimientos, escrúpulos, precauciones, cuando no retruécanos y *calembours*, que también son muerte. Esa su misma sonoridad (vale decir: ese predominio molesto de las vocales, que por ser pocas, cansan) lo hace sermonero y enfático. Pero nosotros quisiéramos un español dócil y venturoso, que se llevara bien con la apasionada condición de nuestros ponientes y con la infinitud de dulzura de nuestros barrios y con el poderío de nuestros veranos y nuestras lluvias y con nuestra pública fe. Sustancia de las cosas que se esperan, demostración de cosas no vistas, definió San Pablo la fe. Recuerdo que nos viene del porvenir, traduciría yo. La esperanza es amiga nuestra y esa plena entonación argentina del castellano es una de las confirmaciones de que nos habla. Escriba cada uno su intimidad y ya la tendremos. Digan el pecho y la imaginación lo que en ellos hay, que no otra



astucia filológica se precisa. Esto es lo que yo quería deciros. El porvenir (cuyo nombre mejor es el de esperanza) tira de nuestros corazones. (*op. cit.*, pp. 182-183.)

## Notas

1. *Borges para millones*, pp. 55-59, Buenos Aires, 1978.

2. *Op. cit.*, *loc. cit.*

3. *Op. cit.*, *loc. cit.*

4. "Borges juzga a Borges. Entrevista con Jorge Ruffinelli", en *Pierre Menard. Revista de Literatura*, año 1, N.º 1, cit. en p. 4, primavera de 1992, pp. 1-5.

5. Dante Escobar Plata, *Las obsesiones de Borges*, p. 39. Editorial Distal, Buenos Aires, 1989.

6. Jon Juaristi, "Borges contra Unamuno. Una refutación de la inmortalidad", en *Hermes*, Revista del País Vasco, p. 14, Bilbao, 1993.

7. Todas las citas sin referencia bibliográfica se refieren a *Inquisiciones* (Buenos Aires, 1925).

8. "La nadería de la personalidad" fue publicada por primera vez en *Proa*, N.º 1, Buenos Aires, agosto de 1922.

9. "La encrucijada de Berkeley" fue publicada por primera vez en *Nosotros*, año 17, N.º 164, v. 43, pp. 359-365, Buenos Aires, enero de 1923.

10. Ya en esta época temprana, Borges luce su bien fundada erudición al aludir a un posible origen del *cogito* cartesiano:

"En el curso de metafísica compuesto por don José Campillo y Rodríguez, se afirma que la sentenciosa argumentación del *cogito, ergo sum* no es sino abreviatura de una idea que el médico medinés Gómez Pereira publicó en mil quinientos cincuenta y cuatro. La anticipada paráfrasis del castellano reza de esta manera: *Nosco me aliquid noscere: ad quidquid*



*noscit, est: ergo ego sum.* Yo sé que algo conozco y todo lo que conoce, es; luego yo soy.

He leído también —en una antigua *Vie de Monsieur Descartes*, publicada en París en los años de mil seiscientos noventa y uno y de la que sólo poseo el segundo volumen desaparejado y sin nombre de autor— que era empeño de muchos el acusar a Descartes de haber sacado su especulación sobre la mecanicidad de las bestias, del libro *Antoniana Margarita* del suso mentado Gómez Pereira. Este libro es el mismo que incluye la anterior fórmula.” (pp. 116-117.)

11. “Después de las imágenes” fue publicado por primera vez en *Proa*, Año 1, N.º 5, Buenos Aires, 1924.

12. “El *Ulises* de Joyce” fue publicado por primera vez en *Proa*, 2.ª época, año 2, N.º 6, pp. 3-6, Buenos Aires, enero de 1925.

13. “Sir Thomas Browne” fue publicado inicialmente en *Proa*, 2.ª época, año 2, N.º 7, pp. 3-8, Buenos Aires, febrero de 1925.

14. El gongorismo será analizado prolijamente en *El idioma de los argentinos*. Véase aquí más adelante, pp. 270-276.

15. “Omar Jayán y Fitzgerald” fue publicado inicialmente en *Proa*, 2.ª época, año 2, N.º 6, pp. 69-70, Buenos Aires, enero de 1925.

16. “Menoscabo y grandeza de Quevedo” apareció por vez primera en *Revista de Occidente*, v. 6, pp. 249-255, Madrid, octubre-diciembre de 1924.

17. Los textos más importantes sobre Quevedo en *El idioma de los argentinos* son referidos aquí, pp. 244-250.

18. “Torres Villarroel (1693-1770)” fue publicado inicialmente en *Proa*, 2.ª época, año 1, N.º 4, pp. 51-55, Buenos Aires, noviembre de 1924.

19. “Acerca de Unamuno, Poeta” fue publicado por primera vez en *Nosotros*, año 17, N.º 175, v. 45, pp. 405-410, Buenos Aires, diciembre 1923.

20. “Definición de Cansinos Assens”, publicada inicialmente en *Martín Fierro*, 2.ª época, año 1, N.ºs 12 y 13, p. 5, Buenos Aires, 1924.

21. "La traducción de un incidente" publicada primeramente en *Inicial*, N.º 3, pp. 15-17, Buenos Aires, mayo de 1924.

22. "La criolledá en Ipuche", publicado inicialmente en *Proa*, 2.ª época, año 1, N.º 3, pp. 27-29, Buenos Aires, octubre de 1924.

23. "Interpretación de Silva Valdés" fue publicado por primera vez en *Proa*, 2.ª época, año 1, N.º 2, pp. 24-26, Buenos Aires, septiembre de 1924.

24. "Norah Lange" fue publicado inicialmente en *Martín Fierro*, 2.ª época, año 1, N.ºs 10 y 11, p. 3, Buenos Aires, septiembre-octubre de 1924.

25. "Herrera y Reissig" fue publicado por primera vez en *Inicial*, N.º 3, pp. 15-17, Buenos Aires, diciembre de 1923.

26. "Acerca del expresionismo" fue publicado por primera vez en *Inicial*, N.º 3, pp. 15-17, Buenos Aires, diciembre de 1923.

27. Sobre Ernst Jünger y su función relevante en la restauración del racismo en la Alemania contemporánea, véase el excelente estudio de Agapito Maestre: *Modernidad, historia y política*, pp. 147-168, Madrid, 1992.

28. "La presencia de Buenos Aires en la poesía" se publicó en *La Prensa*, 2.ª secc., p. 6, Buenos Aires, 11 de julio de 1926.

29. "La felicidad escrita" apareció inicialmente en *La Prensa*, 2.ª secc., p. 6, Buenos Aires, 24 de octubre de 1926.

30. *El tamaño de mi esperanza*, p. 13, Buenos Aires, 1926, en: *La metafísica del arrabal*, p. 23, Madrid, 1992.

31. *El idioma de los argentinos*, p. 45, Buenos Aires, 1928.

32. "La fruición literaria" fue publicada en *La Prensa*, 2.ª secc., p. 3, Buenos Aires, 23 de enero de 1927.

33. *El idioma de los argentinos*, p. 101, Buenos Aires, 1928.

34. *Ibid.*, pp. 93-94.

35. *Ibid.*, pp. 75-76.

36. Sobre el concepto de incredulidad en *El tamaño de mi esperanza*, véase *La metafísica del arrabal*, pp. 85-99, Madrid, 1992.



37. *El idioma de los argentinos*, p. 9, Buenos Aires, 1928.

38. La discusión sobre Cervantes en *La metafísica del arrabal*, pp. 99-104, Madrid, 1992.

39. *El idioma de los argentinos*, p. 11, Buenos Aires, 1928.

40. "Así el término *inmanencia* es una palabra para los ejercitados en la metafísica, pero es una genuina oración para el que sin saberla la escucha y debe desarmarla en *in* y en *manere*: dentroquedarse (*Innebleibendes Werk*, dentroquedada acción, tradujo con prolijidad hermosa el maestro Eckart)." (*El idioma de los argentinos*, p. 21, Buenos Aires, 1928.)

41. "En lo atañadero a definiciones de la palabra, tan imprecisa es ella que el concepto heterodoxo aquí defendido (Palabra = representación) puede caber en la fórmula sancionada: *Llámase palabra la sílaba o conjunto de sílabas que tiene existencia independiente para expresar una idea*. Eso, claro está, siempre que lo determinativo de esos conjuntos no sean los espacios en blanco que hay entre una pseudo palabra escrita y las otras. De esa alucinación ortográfica se sigue que aunque *manchego* es una sola palabra, *de la Mancha* es tres." (*El idioma de los argentinos*, pp. 23-24, Buenos Aires, 1928.)

42. "Una fue la desesperada de Lulio, que buscó refugio paradójico en el mismo corazón de la contingencia; otra la de Spinoza. Lulio —dicen que a instigación de Jesús— inventó la sedicente máquina de pensar, que era una suerte de bolillero glorificado, aunque de mecanismo distinto; Spinoza no postuló arriba de ocho definiciones y siete axiomas para allanarnos, *ordine geometrico*, el universo." (*El idioma de los argentinos*, p. 26, Buenos Aires, 1928.)

43. *El idioma de los argentinos*, p. 55, Buenos Aires, 1928.

44. "La simulación de la imagen" fue publicado por primera vez en *La Prensa*, 2.<sup>a</sup> secc., p. 6, Buenos Aires, 25 de diciembre de 1926.

45. "Después de las imágenes", publicado en *Proa*, año 1, Buenos Aires, diciembre de 1924.

46. *El idioma de los argentinos*, p. 83, Buenos Aires, 1928.

47. "El culteranismo" fue publicado inicialmente en *La Prensa*, 2.<sup>a</sup> secc., p. 28, Buenos Aires, 17 de julio de 1927.

48. Sobre "La aventura y el orden" en *El tamaño de mi esperanza*, véase *La metafísica del arrabal*, pp. 125-128, Madrid, 1992.

49. *El idioma de los argentinos*, p. 65, Buenos Aires, 1928.

50. "La conducta novelística de Cervantes" fue publicado primeramente en *Criterio*, año 1, N.º 2, vol. 1, pp. 55-56, Buenos Aires, 15 de marzo de 1928.

51. *El idioma de los argentinos*, p. 139, Buenos Aires, 1928.

52. *Op. cit.*, pp. 124-125.

53. Véase p. 265.

54. *El idioma de los argentinos*, pp. 155-156, Buenos Aires, 1928.

55. *Op. cit.*, p. 132.

56. *Op. cit.*, p. 35.

57. *Op. cit.*, pp. 35-36.

58. *La metafísica del arrabal*, pp. 15-17, Madrid, 1992.

59. *El idioma de los argentinos*, pp. 15-17, Buenos Aires, 1992.

60. Sobre el significado trascendente de "la ciudad" y su comprensión como mito y motivo literario, véase *La metafísica del arrabal*, pp. 51-52, 129-134, Madrid, 1992.

61. "Ascendencias del tango", publicado primeramente en *Martín Fierro*, 2.<sup>a</sup> época, año 4, N.º 37, pp. 6-8, Buenos Aires, 20 de enero de 1927.

62. *El idioma de los argentinos*, p. 111, Buenos Aires, 1928.

63. El humanismo liberal del joven Borges lo había llevado a negar radicalmente el racismo y el fascismo que más tarde iba a defender. En plena coincidencia con el maestro están sus admiradores actuales. En el tomo de *L'Herne* dedicado a Jorge Luis Borges, Juan Montalbán ofrece un "Glossaire Argentin" en el que afirma obscenamente que el "tango" es "la única danza moderna blanca" opuesta a las "manifestaciones de epilepsia negroide que nos vienen de Estados Unidos". ("Glossaire Argentin",



en: Jorge Luis Borges. *L'Herne. Cahiers paraissant deux fois l'an*, p. 483, París, 1964.)

64. *El idioma de los argentinos*, p. 113, Buenos Aires, 1928.

65. *Op. cit.*, pp. 134-135.

66. "El truco", publicado en *La Prensa*, 3.<sup>a</sup> secc., p. 2, Buenos Aires, 1 de enero de 1928.

67. *El idioma de los argentinos*, pp. 29-30. Buenos Aires, 1928.

68. "Sentirse en muerte", publicado posteriormente como "Nueva refutación del tiempo", Buenos Aires, 1947.

69. *El idioma de los argentinos*, "Prólogo", p. 8, Buenos Aires, 1928.

70. *Op. cit.*, p. 147.

71. "Hombres pelearon" fue publicado primeramente con el título "Leyenda policial" (dedicado a Sergio Piñero) en *Martín Fierro*, 2.<sup>a</sup> época, año 4, N.º 38, p. 4, Buenos Aires, 26 de febrero de 1927. Reeditado en *Crítica* (septiembre de 1933) con el título "Hombre de las orillas". Con el nuevo título "Hombre de la esquina rosada" en 1935 en la *Historia universal de la infamia*.

72. *El idioma de los argentinos*, pp. 151-152, Buenos Aires, 1928.

73. "El idioma de los argentinos" fue inicialmente publicado en *Anales del Instituto Popular de Conferencias*, año 1927, vol. 13, pp. 259-267, Buenos Aires, 1928. También publicado por J. E. Clemente, Buenos Aires, 1952.

74. La significación del debate sobre el idioma argentino en *La metafísica del arrabal*, pp. 61-65, Madrid, 1992. La mejor investigación sigue siendo la obra clásica de Adolfo Prieto: *El discurso criollista en la formación de la Argentina moderna*, Buenos Aires, 1980.

75. *El idioma de los argentinos*, pp. 165-166, Buenos Aires, 1928.

76. "Ambos supieron el dialecto lunfardo y lo soslayaron: Álvarez en *Las memorias de un vigilante*, publicadas el año noventa y siete, dilucidó muchas de sus palabras y giros; Carriego se entretuvo en alguna décima en broma y se desentendió de firmarla. Lo cierto es que entre los dos opi-

naron que ni para las diabluras de la gracia criolla ni para la recatada piedad, el lunfardo es bueno." (*op. cit.*, p. 168.)

77. Sobre el significado fundamental del humor en esta frase, véase *La metafísica del arrabal*, pp. 85-98, Madrid, 1992.

78. *El idioma de los argentinos*, pp. 178-179, Buenos Aires, 1928.



# Índice

Introducción 15

## ***Inquisiciones* (1925) o el espejo y el rostro humano**

Los dos escritos metafísicos  
y la primera decisión 39

“La nadería de la personalidad”:  
la primera relativización de la subjetividad  
y la abominación de todo misteriosismo 40

“La encrucijada de Berkeley” y la robustez del  
simulacro 54

Lo real y su estética. El lenguaje, los principios  
y la aplicación de la crítica 67

“Después de las imágenes”: el individuo  
que se introduce en el cristal y que persiste  
en su ilusorio país 67

“Examen de metáforas” 72

“Ejecución de tres palabras”:  
un hospicio de palabras desahuciadas 83

**La palabra extranjera:**

**Inglaterra, España y la senilidad de Europa 91**

“El *Ulises* de Joyce”: al orden del mundo  
por el desorden de lo trivial 91

“Sir Thomas Browne” o la hermosura  
como fiesta cuya intención es generosidad 97

“Omar Jayán y Fitzgerald”: primeros apuntes  
para documentar la relación de Jorge Luis Borges  
con Jorge Guillermo Borges 105

“Menoscabo y grandeza de Quevedo”:  
la intensa certitud de vivir 109

“Torres Villarroel (1693-1770)”:  
la chacotera resurrección de Quevedo  
y el absurdo gesto de un dios que desbarata  
el arco iris en libérrimas serpentinatas 118

“Acerca de Unamuno, Poeta”:  
el hombre que constreñido a su tierra  
pensó los pensamientos esenciales 126

“Definición de Cansinos Assens”:  
el poeta como motivo de la poesía 135

“Ramón Gómez de la Serna. *La Sagrada Cripta  
de Pombo*” o el libro de todas las cosas  
y otras muchas más 140

“La traducción de un incidente”: la senilidad  
de Europa y la guitarra que sabe a soledades  
y a campo y a poniente detrás de un trebolar 143



## La palabra criolla

“Ascasubi”: la aspereza de la novedad  
y la humilde impureza de su principio 149

“La criolledá en Ipuche”: verso que se ha mirado  
en los festivos rostros de la humana amistad  
y en la gran luna de la cavilación solitaria 154

“Interpretación de Silva Valdés”: el sentimiento  
nuevo: la línea curva de la imagen y la derechura  
del cotidiano decir 158

“Norah Lange” y las hogueras de cedro  
que alegraban la fiesta bíblica anunciando  
la luna nueva 161

“E. González Lanuza”: el libro nuestro,  
el de nuestra hazaña en el tiempo  
y el de nuestra derrota en lo absoluto 164

“Herrera y Reissig”: donde lo antiguo pareció  
airoso y lo inaudito se juzgó por eterno 168

## La palabra de Jorge Luis Borges y la síntesis criolla

“Acerca del expresionismo”: el origen  
de la tragedia como conflicto entre el racismo  
de los alemanes y el judaísmo 177

“Queja de todo criollo”: la tristura,  
la inmóvil burlería y la insinuación irónica  
como sus únicos sentires 184

“La presencia de Buenos Aires en la poesía”:  
la realidad de Buenos Aires como realidad  
de poesía 194

“Buenos Aires” y la esperanza como memoria  
de lo que vendrá 201

***El idioma de los argentinos (1925)***  
**o la felicidad y la palabra**

Prólogo 215

La eternidad como misterio y esperanza 219

“La felicidad escrita” como deferencia  
a la esperanza 219

“La fruición literaria”  
y las inmortalidades mejores 230

“Las coplas de Jorge Manrique”  
y el principio de la vida 239

“Un soneto de Don Francisco de Quevedo”  
y el goce como plenitud del ser 246

El lenguaje como recelo  
y vigilancia en todo decir 253

“Indagación de la palabra”:  
un universo lleno de entradas y salidas 253

“Otra vez la metáfora”: la metáfora como lujo  
y el lujo como “comentario visible  
de una felicidad” 262

“La simulación de la imagen”  
y lo que está antes que ella 267

“El culteranismo”:  
Góngora y la poesía engalanada de muertes 272

“La conducta novelística de Cervantes”  
y el descubrimiento del antihéroe 278



“Alfonso Reyes”, *Reloj de sol* y la imagen  
como anécdota 287

“Eduardo Wilde”:  
la veracidad literaria y lo casero del mundo 291

“Ricardo E. Molinari”  
y el idioma hedónico de la poesía 295

“Ubicación de Almafuerte”:  
la felicidad y la palabra de la tragedia 298

**Buenos Aires: eternidad en la gustación  
del misterio y la esperanza 307**

“Ascendencias del tango” y “Apunte férvido  
sobre las tres vidas de la milonga”:  
el lugar y su música 308

“El truco”: el juego que reemplaza el mundo  
por laberintos de cartón pintado 318

“Sentirse en muerte”: la confluencia  
de la esperanza y Buenos Aires 233

“Hombres pelearon”: como preanuncio  
de la estética de la agresión 332

“El idioma de los argentinos”  
y el recuerdo que viene del porvenir 336

Notas 345

Índice 353

bién en el caso de la obra presente. En ésta, *Las actas secretas*, Farías aborda el análisis de dos nuevos “descubrimientos”: los libros de Borges *El idioma de los argentinos* e *Inquisiciones*. La tesis central de Farías es que es imposible hablar de “la obra” de Borges sin tener en cuenta sus tres aspectos: la etapa “criollista”, la etapa internacionalista, y el nexo que determina la trabazón de ambas etapas.

Víctor Farías, celeberrimo autor del internacionalmente escandalizante *Heidegger y el nazismo*, ha sido elogiado y denostado con insólita vehemencia por plumas del mayor prestigio y solvencia. Se le han atribuido dotes de Sherlock Holmes, de sabueso, de vengador, de pirata y de sano y escéptico investigador. Tal vez en todos los casos las críticas y los elogios nacieron de la incomodidad, tanto de los idólatras como de los iconoclastas, ante el ídolo caído. Su trabajo de investigación sobre Jorge Luis Borges podría aparejarle el mismo huracán de denuestos y elogios. Borges es, para unos, intocable, para otros, execrable. La pasión domina el debate en su caso tanto como en el de Heidegger. En realidad, un intento de examen sosegado en ambos casos daría como resultado un juicio lapidario, no acerca de los dos protagonistas ni sobre el autor, sino acerca de un mundo dominado por la inamovilidad de las ideas recibidas y el miedo. Y también demostraría que el eterno problema de la discrepancia entre la conducta y la obra de un creador no puede resolverse sino mediante el análisis y la búsqueda, en su obra, de los vínculos con la vida. Sin olvidar que el saber no ha de pedir excusas.





Hay una fase de la obra de Borges que, durante muchos años, fue ocultada por el propio autor. En su libro anterior sobre el tema, *La metafísica del arrabal*, Víctor Farías se refirió a *El tamaño de mi esperanza*, un libro cuyo “descubrimiento” vino a completar la visión de conjunto que se tenía de la obra del gran escritor argentino. En aquel libro de Farías puede encontrarse una descripción general de la época y el entorno institucional en el que actuó Borges durante ese lapso (1921-1930), descripción válida tam-



Actas

5002012